UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

MARIENE DE FÁTIMA CORDEIRO DE QUEIROGA

RADUAN NASSAR: UMA POÉTICA DA LEITURA A PARTIR DE SUA ESCRITURAÇÃO E DE SEUS PERSONAGENS

CAMPINA GRANDE - PB
2013

MARIENE DE FÁTIMA CORDEIRO DE QUEIROGA

RADUAN NASSAR: UMA POÉTICA DA LEITURA A PARTIR DE SUA ESCRITURAÇÃO E DE SEUS PERSONAGENS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profº Drº SÉBASTIEN JOACHIM

CAMPINA GRANDE - PB

2013

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

Q38r Queiroga, Mariene de Fátima Cordeiro de.

Raduan Nassar [manuscrito] : uma poética da leitura a partir de sua escritur-ação e de seus personagens. / Mariene de Fátima Cordeiro de Queiroga. – 2012.

137 f. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2013.

"Orientação: Prof. Dr. Sébastien Joachim, Departamento de Letras e Artes"

1. Análise literária. 2. Poética da leitura. I. Título. II. Nassar, Raduan.

21. ed. CDD 801

MARIENE DE FÁTIMA CORDEIRO DE QUEIROGA

RADUAN NASSAR: UMA POÉTICA DA LEITURA A PARTIR DE SUA ESCRITUR-AÇÃO E DE SEUS PERSONAGENS

Aprovada em 01 / 03 / 2013

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Sébastien Joachim
Orientador - UEPB

Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
Profª Drª. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
Examinadora - UEPB

Tâmara Abreu
Profª Drª. Tâmara Maria Costa e Silva Nogueira de Abreu
Examinadora - UFRN

A Deus, pela vida e pelas possibilidades de crescimento na busca da sabedoria e do conhecimento intelectual e humano. Toda honra a Ti, Senhor.

Aos meus pais, Fátima e Genésio, pelo amor e insentivo em todos os momentos de minha vida.

Aos meus irmãos, pela parceria leal de respeito e amizade no decorrer de toda a vida.

Ao amigo Sébastien pelo constante apoio e motivação na vida intelectual e espiritual.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à Universidade Estadual da Paraíba e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade pela oportunidade e acolhimento desde os tempos de graduação;

Ao professor Sébastien Joachim, pelas coordenadas na orientação acadêmica, pela amizade e apoio na colaboração para a realização desta pesquisa, assim como no encorajamento para vencer e superar os desafios;

Ao professor Luciano Barbosa Justino, que vem acompanhado e acrescentando positivamente em minha trajetória acadêmica. Minha gratidão por ter me apresentado as obras de Raduan Nassar, autor estudado nesta pesquisa;

A professora Elisa Mariana de Meceiros Nóbrega, pelo incentivo e atenção, desde a fase de qualificação deste trabalho, e por aceitar o convite para participar da banca examinadora, com ricas contribuições para este trabalho;

A professora Tâmara Maria Costa e Silva Nogueira de Abreu, pela generosa disponibilidade e atenção ao aceitar o convite para participar da banca, com sensibilidade e observações para o êxito deste estudo;

Agradeço a todos os professores do MLI, especialmente aos que tive a oportunidade de estudar e aprimorar meus horizontes pessoais e de pesquisadora: Sébastien Joachim, Luciano Barbosa Justino, Antônio Carlos Magalhães, Diógenes André Vieira Maciel, Francisca Zuleide, Rosângela Queiroz, Maria Goretti Ribeiro, Sudha Swarnakar;

Aos amigos e colegas do MLI com os quais pude dialogar e discutir questões sobre a vida e sobre as teorias;

A Roberto e a Alda, pelo pronto atendimento e paciência na Secretaria do PPGLI, e facilitar nossa relação com o Programa;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para construção deste trabalho, minha terna gratidão.

Há sempre um copo de mar para um homem navegar

Jorge de Lima

RESUMO

Propomos uma leitura de Raduan Nassar que se efetuará na perspectiva das polaridades Modernidade e Tradição. São três, as narrativas de nosso corpus: *Menina a caminho*, *Um copo de cólera*, *Lavoura arcaica.* Sumariamente e quase caricaturalmente, a Tradição é representada pelas instâncias paternas: pais simbólicos como o Estado, toda Autoridade política, religiosa, ou outra entidade como a Justiça e a Escola. O polo da Modernidade é representado pela ruptura com a Tradição, pela rebeldia a tudo que é instituído, pela vontade de instaurar o novo e de afirmar uma identidade. Apresentaremos uma síntese teórica dessas polaridades dos termos da dialética com ênfase na maneira como a tradição e o mito que a concretiza, atravessam a História. Ampliaremos nossa pesquisa sobre o mito com recursos psicanalíticos de Freud – Lacan e pela imaginação simbólica de Gilbert Durand. A convergência hermenêutica desses dois domínios do Saber revela-se como o motor de uma Poética da Leitura que, em dado momento de nossa reflexão, passou a ser dominante em nosso trabalho. A identidade moderna em luta com a tradição será analisada em particular na obra *Menina a caminho*, que dá o tom às outras narrativas. Essas análises terão como fio condutor a hipótese de que os textos de Raduan Nassar são assimiláveis a um “romance de formação”. Com efeito, nesses textos, os protagonistas saíam de casa à procura de sua identidade sexual, dentro de um quadro político “tradicional” que contraria o seu desejo. A terceira narrativa do corpus, *Um copo de cólera*, merece uma justificativa especial no que diz respeito ao traço “romance de formação”. Por isso, tivemos de adotar a hipótese de que os dois protagonistas (a mulher e o homem) comportam-se como jovens adultos experimentando uma adolescência prolongada. A favor dessa hipótese, invocamos a autoridade dos filósofos das idades da vida, Éric Deschavanne e Pierre-Henri Tavoillot (2007). A orientação pelo Imaginário, o desejo oprimido pela Lei introjetada do Pai (aqui o Estado ditatorial dos anos 60-70, uma provável instância paterna), assim como o trabalho da escritur-ação dinamizarão a leitura deste último texto assim como os que o antecedem. Concluiremos mostrando que a poética da leitura acima evocada nos conduz à apreciar em Raduan Nassar a ubiquidade do silêncio que corrói a sua obra, que lhe permite questionar o uso dos signos verbais, e que levará este autor a sair definitivamente do palco literário.

Palavras-chave: Poética da leitura, Escritur-ação, Modernidade, Tradição, Mito, Segredo, Poder, Desejo, Narrativa de formação.

RÉSUMÉ

Nous proposons une lecture de Raduan Nassar dans la perspective des polarités modernité et tradition. Ils sont trois, les récits de notre corpus: *Menina a caminho, Lavoura arcaica, Um copo de cólera*. Sommairement et de façon presque caricaturale, la Tradition est représentée par les instances paternelles symboliques, comme l'autorité de l'Etat, toutes les entités politiques, religieuses, La justice et l'École. Le pôle de la modernité est représentée en première et superficielle approximation par rupture avec la tradition, la rébellion à tout ce qui est établi, par la volonté du d´instituer du nouveau et d'affirmer une identité. Nous présentons une synthèse théorique de ces termes de polarités dialectiques en mettant l'accent sur la façon dont la tradition et le mythe qui la matérialise se retrouvent au coeur de de la Modernité et de l´Histoire. Nous élargirons la recherche avec le mythe psychanalytique de Freud - Lacan et l'imagination symbolique de Gilbert Durand. La convergence de ces deux domaines de l'herméneutique se révèlant être le moteur d'une poétique de la lecture à un certain moment de notre réflexion, cette poétique de la lecture est alors devenue dominante dans notre travail. L'identité moderne en lutte avec la tradition sera examinée en particulier dans les analyses du conte Menina A Caminho qui donne le ton pour les autres récits. Ces analyses s´autorisent de l'hypothèse que les textes de Raduan Nassar sont assimilables à la catégorie “roman de formation”. En effet, les protagonistes de ces textes quittent la maison familiale à la recherche de leur identité sexuelle dans un cadre politique “traditionnel” qui contredit leur désir. Sous l´angle du roman de formation,le troisième récit, *Um copo de cólera*, mérite une justification particulière. C´est pourquoi nous avons dû adopter l'hypothèse que les deux protagonistes (femmes et hommes) de ce texte se comportent comme de jeunes adultes qui vivent une adolescence prolongée. À l'appui de cette hypothèse, est invoquée l'autorité des philosophes des âges de la vie, Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot (2007). On a également fait appel à Freud : le désir en proie à l´introjection de la Loi du Père (ici la dictature des années 60-70, une instance paternelle probable) ainsi qu´au travail de l'écriture-action dans la foulée de Spinoza, dans laquelle l´imaginaire qui a produit un premier texte agira toujours sous dans les autres textes sous des schémas à peine superficiellement différents : la lecture du dernier texte s´explique par celle de la ou des textes antérieurs. Nous concluons en montrant que la poétique de la lecture décrite ci-dessus nous amène à apprécier dans Raduan Nassar l´omniprésence du silence qui recouvre éloquemment des questions sur l´indigence du travail et de l'utilisation de signes verbaux pour dire le trop-plein des sentiments éprouvés. Cette attitude qui traverse les textes écrits conduira cet auteur à quitter définitivement la scène littéraire.

Mots-clés: Désir, Écriture-action, Modernité, Mythe, Poétique de la lecture Pouvoir, Roman de formation, Secret/Silence,Tradition.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO GERAL 06

I- DIALÉTICA TRADIÇÃO/MITO & MODERNIDADE: SUAS IMPLICAÇÕES E PERMUTAÇÕES 11

Olhar panorâmico: a Tradição e o mito se vastem de modernidade..... 11

Voltaire..... 13

Vitor Hugo e Freud 14

A subjetivação .....……..... 19

Lacan, Sophie Marret- Maleval & o Mito Moderno 23

Giorgio Agamben & a Tradição ……..... 24

Conclusão ……..... 32

II- CONVERGÊNCIAS HERMENÊUTICAS: ROMANCE DE FORMAÇÃO E *POÉTICA DA LEITURA* EM RADUAN NASSAR..... 34

I- Introdução 34

II- 1. A convergência das Hermenêuticas de Freud & de Gilbert Durand 37

Corpus de apoio 39

Identidade e sujeito ……..... 40

II- 2. Novos enlaces do sonho e da imaginação criadora 43

II- 3. Poética da leitura em Raduan Nassar (I) .....……...… 46

II- 3.1. Produção onírica e criação literária em Raduan Nassar: O texto como sonho 46

II- 3.2. Nome & destino ficcional ……..... 56

II- 3.3. Autor – Personagem – Leitor & Sentido …..……..... 59

III- Poética da Leitura em Raduan Nassar (II) ……..... 62

III- 1. Percursos interpretativos …….....……...… 62

III- 2. A leitura como suplemento: filiação dos personagens ……..... 67

III- 3. Catalizadores da produção e leitura: Nome, sonho, resiliência ……..... 75

III- 3.1. Destino ficcional e resiliência ……..... 76

III- POÉTICA DA LEITURA E RITOS DO CAMINHO ..……..... 79
I- 1. As fases do ritual da Identidade ……....……..... 80
I- 1.1. Explicitação de algumas fases ou etapas do ritual …….....……..... 83
I- 1.1.1. A- Fase inicial ..……..……..... 83
I- 1.1.2. B- Fase II- Na Rua: Desencontro ……..……..... 87
I- 1.1.3. C- Fase III- Na Barbearia ……..……...…..... 88
I- 1.1.4. D- Fase IV- Na Rua: Amores Caninos ……..... 88
I- 1.1.5. E- Fase V- Dona Eudóxia: Política de exclusão .....……..... 89
Getúlio e Seu Américo ……..... 90
Perfil da comunidade em *Menina a caminho* ……..... 93
I- 1.2. *Menina a caminho* na tradição do maravilhoso e do mito ……..... 94
I- 1.2.1. As duas faces do ritual*: o maravilhoso, a descida aos infernos* …..... 95
I- 1.2.2. Reduzindo as fases ……..... 101
I- 1.2.3. Os Contos de Fadas e Nassar ……..... 103
II- 2. Conclusão à Poética da leitura: novamente o suplemento ……..…....…. 105
O suplemento do leitor como pesquisa ontológica.……..... 106
A tessitura do tempo nos ritos do Caminho……..……..... 109
Conclusão……..…….……..... 112

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O IMAGINÁRIO DO SEGREDO 114
A Unicidade do segredo 115
Entre o palco e o público: Cortinas 119
A Verdade da narrativa 122
A transmutação do mito nas convulsões do tempo 123

REFERÊNCIAS 127

APRESENTAÇÃO GERAL

O nosso projeto, em sua forma definitiva, intitula-se “Raduan Nassar: Uma *Poética da leitura* a partir de sua escritur-ação e de seus personagens”, depois de muitas peripécias em companhia de vários outros títulos referentes ao Poder, ao desejo e ao Imaginário. E admitimos que o atual título padece ainda de certa ambiguidade que somente será, talvez, esclarecida em parte no começo do primeiro capítulo, em parte ao longo do segundo, quando trataremos frontalmente de três dos aspectos fundamentais deste trabalho: o ritual da identidade sexual dentro do quadro das Narrativas de socialização, a incansável atividade da escritura e da leitura impulsionadas pelo imaginário e alimentadas pela tradição mítica dando lugar a uma Poética da Leitura, as relações entre a Instância lacaniana do Outro que coincidem amiúde com os (AIE) “Aparelhos ideológicos do Estado”.

Durante vários meses de investigações anteriores e posteriores à nossa entrada na Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, temos projetado estudar o sujeito desejante e a escritura como ferramenta da inscrição, gestação e dinamização de um processo de subjetivação nas narrativas de Raduan Nassar. Aliás, o neologismo *escritur-ação* tem origem nesta atividade formal de inscrição, que até abril de 2011 tínhamos observado apenas na narrativa *Um Copo de cólera*, a que inicialmente queríamos limitar a nossa dissertação. Mas conforme a sugestão de nosso orientador, passamos a estender este corpus às outras obras do autor**.**

Foi então que começaram as sucessivas releituras que nos levaram a crer que, paralelamente ao trabalho de subjetivação dos protagonistas de Nassar havia também, devido a certo impacto vivenciado na leitura, algo a mais a evidenciar. Refletindo introspectivamente sobre este impacto, acabamos por nos dar conta de que, nas malhas das três narrativas do novo corpus (*Menina a caminho*/MC, *Lavoura arcaica*/LA, *Um copo de cólera*/UCC), perfila-se uma poética da leitura. Doravante se estendeu o horizonte de nossa pesquisa. E aproveitando as disciplinas “psicocrítica” e “mitocrítica”, “tradição e modernidade” para focalizar de maneira mais densa os protagonistas de um livro para outro, modificamos o nosso título anterior.

Para salientar no capítulo II da dissertação os dois parâmetros de leitura: 1) a poética da leitura, 2) a identidade moderna em luta com a tradição em narrativa tida por romance de formação, parecia-nos necessário mostrar previamente que *Menina*

a caminho, *Lavoura arcaica* são assemelháveis à categoria do romance de formação. Os dois protagonistas são nestas duas narrativas dois jovens à procura de sua identidade sexual; em seguida, *Um copo de cólera* também é um romance de formação[1] se consideramos os dois protagonistas (a mulher e o homem) aparentemente como jovens adultos em fase de adolescência prolongada.

A favor de tal interpretação, invocamos a autoridade dos filósofos das idades da vida, Éric Deschavanne e Pierre-Henri Tavoillot. Em um contexto onde analisam um enunciado de Imanuel Kant sobre a relatividade das fronteiras entre as fases da vida, estes dois professores da Sorbonne distinguem a "adultidade" jurídica e social da maturidade afetiva (*Les ages de la vie.* Paris: Grasset, 2007, p. 67). Mais adiante, na segunda parte do mesmo livro, As Novas Idades da vida/Les Nouveaux âges de la vie, que começa com a interrogação: O que é um adulto? /Qu´est-ce qu´un adulte? (p. 277), os autores iniciam um parágrafo que coloca essa outra pergunta: "Em que idade começa a idade adulta?/ "*À quel âge commence l´âge adulte?* (p. 281) [Tradução nossa]. E a resposta, no contexto dos tempos democráticos hodiernos descritos por eles, correspondendo à Segunda modernidade, é sem apelo: faltam marcadores sociais. Nem o casamento, nem o serviço militar, nem o direito de votar constituem garantias suficientes para definir a entrada na vida adulta/ *Les marqueurs sociaux font aujourd´hui défaut: ni le mariage, ni le service militaire, ni le droit de vote ne constituent des garanties suffisantes*". Pior ainda, parecem dizer os sociólogos: "A entrada na vida adulta se assimila a um processo estendido por diversos anos como por exemplo de 18 a 29 anos"/ *L´entrée dans l´âge adulte est un processus étalé sur plusieurs années comme par exemple de 18 à 29 ans*."(Deschavanne et Tavoillot, 2007, p. 281) [Tradução nossa].

Nossa posição se fortalece pelo postulado de leitura que formulamos (ver mais adiante) em decorrência das reflexões de dois outros filósofos: Jacques Rancière (*Politiques de l´écritur*e. Paris: Galilée, 2007/1998), L.Vinciguerra (*Spinoza et le signe*: la genèse de l´imagination. Paris: Vrin, 2005). E suponhamos que uma faixa etária fosse estabelecida, veremos mais adiante como o sociólogo Claude Dubar (*A crise das identidades*, 2006, cap. 5: Construção e crise da identidade, p. 181-184); *A socialização*, 2005, cap. 5:

[1] Narrativas em que são expostos de forma pormenorizada o proceso de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de uma personagem desde a infancia ou adolescência até um estado de maior maturidade.

> Para uma teoria sociológica da identidade, (p. 135-159) que pouco importa ao ser humano passar por adulto ou por infante, uma vez que a formação de sua(s) identidade(s) ou, se você preferir, de suas identidades sucessivas sempre passa por negociações entre o que se vive dentro e o que vem (imposto) de fora. Neste plano, jovens ou velhos, devemos efetuar transações mais ou menos conscientes, inacabadas e inacabáveis das quais emerge um equilíbrio instável e permanentemente ameaçado. Na problemática do crescimento associada às questões de identidade e de socialização, sumariamente os jovens habitam no mesmo endereço do que os pretendidos adultos.

Tal é o argumento sobre o qual baseamos a aproximação entre todos os protagonistas de Raduan Nassar, nas três narrativas de nosso corpus, a despeito da mudança de roupagem ou de idade sob a qual eles aparecem e reaparecem. Não há nada que impeça que se transmita de um livro ao outro a mesma problemática de identidade desejante em luta contra uma força, uma ideologia de poder: em toda parte estão ambas essas forças pulsionais, uma que se atira instintivamente para o seu objeto de fruição, outra que proíbe, inibe, castiga o desdobramento da primeira em matéria sexual e outras, em nome da Lei.

De que maneira essa proposta final driblou a inicial, e diversas outras intermediárias (do que não falaremos aqui)? Vamos tentar responder descrevendo ligeiramente o conteúdo dos capítulos, remetendo a cada um dos três capítulos a tarefa de nos introduzir detidamente o seu respectivo propósito dentro do conjunto.

Para começar, implantamos o quadro geral de ação subjacente aos futuros acontecimentos em que serão envolvidos os protagonistas de Raduan Nassar. No capítulo I intitulado: “Dialética Tradição/Mito & Modernidade: suas implicações e permutações”, o conteúdo desta parte é bastante abstrato porque as dominantes são a Antropologia cultural, a História dos Ideólogos e Mitólogos no ocidente. São convocados um leque de Sociólogos, de Filósofos, de Psicanalistas e poucos literários.

O segundo capítulo, “Convergências Hermenêuticas: Romance de formação e *Poética da leitura* em Raduan Nassar” é o lugar privilegiado do desenvolvimento de nosso esboço de uma Arte pessoal de ler a partir de nossa experiência de leitura em geral e, em particular, de leitora das três narrativas de Nassar. Ao usar o termo esboços, caracterizamos intencionalmente nossa empreitada literária como ensaio, mais exatamente uma sucessão interligada de ensaios pontuais. Pois no sentido literal da palavra, ensaio é um termo que semanticamente apela para o plural, como demonstrou Montaigne em seu livro *Essais*/ Ensaios. Uma comparação com o

campo extra-literário pode ser bastante esclarecedora. Pensem, por exemplo, num coral.

Assim como o nosso trabalho, sua apresentação perante um público é construída sobre uma camada múltipla de repetições a partir da mesma partitura. Durante essas repetições, quais são esses elementos de nossa partitura que se introduzem no decurso do devir de nossos ensaios para aprofundar e alargar o sentido? São tão numerosos que poderiam dar lugar a algumas páginas de índice onomástico dividido em duas partes: de um lado, nomes comuns (Temas ou Temáticas); do outro, nomes próprios (Teóricos e estudiosos da Literatura da Filosofia e das Ciências humanas). Em lugar da ordem alfabética de praxe, a melhor ordem de distribuição poderia ser um agrupamento por afinidades ou mesmo para relações tensivas entre pares opostos. No índice temático figuram em nosso coral: 1) um dueto (Tradição-Modernidade), 2) um primeiro trio vozes (Autoria-Personagem-Leitor), 3) um segundo trio de vozes (Mito-Imaginário-Psicanalise/Sonho), um quatuor (Narrativa em geral- Narrativa do conto mítico-Narrativa do conto de fadas- Narrativa ou romance de formação- Narrativa do sonho).

Saltam aos olhos os inevitáveis cruzamentos e redobramentos nesta primeira categoria de termos indexados. No índice onomástico, figuram os grandes primeiros tenores Freud-Lacan-Robert Silhol, os segundos grandes tenores Durand-Bachelard-Eliade, que substitui, quando necessário, o filósofo do imaginário Jean-Jacques Wunemburger. Em seguida, dois duetos filosóficos Baruch Spinoza/ Lorenzo Vinciguerra, Giorgio Agamben-Paul Ricoeur. Devemos registrar dois mezzo-sopranos literários: Leyla Perrone-Moisês e Eneida Maria de Souza, e a interpretação em solo de Sophie Marret-Malleval (de timbre lacaniano), de B. Ogilvie (igualmente de timbre lacaniano) aos quais fazem contraponto Bruno Bettelheim e Jean-Bellemin Noël. E finalmente a bela participação em voz de baixos de diversos sociólogos entre os quais Claude Lévi-Strauss, Erving Goffman, Georges Balandier, Bernard Lahire e um pensador da psicanálise que muito se parecem com eles, Jean-Pierre Lebrun. Inútil confessar que a redatora desta apresentação ocupa a função de Maestrina. Usando do direito dela também ter suas afinidades, ela aconselha aqueles que não gostam de *pout-pourri* e de *leitmotif* absterem-se de escutar a última fase de seus ensaios.

O terceiro e último capítulo, “Poética da leitura e ritos do caminho”, descobre a cumplicidade secreta do autor com a sua protagonista, em meio à autorização de uma leitura do ritual da identidade, à luz de uma política de identificação do sujeito pela liberação de toda autoridade em conformidade com a priorização da autonomia como característica da Modernidade face à Tradição. As considerações finais, intitulada “O Imaginário do segredo em Raduan Nassar” remodulam aquisições dos três capítulos precedentes sob ângulos orientados pelo Imaginário de Gilbert Durand e a mitologia hermetista, pela tese da escritur-ação, do desejo oprimido pela Lei introjetada no subconsciente em tempo desta cólera que é a ditadura militar e, finalmente, pela ubiquidade do silêncio que corrói a obra de Nassar até amordaçar a sua vocação de escritor. Essa pregnância do silêncio em *Um copo de cólera* traz na cauda deste trabalho elementos sistemático da escrita nassariana. Pois do silêncio Nassar não sairá mais. Não haverá “depois”.

CAPÍTULO I- DIALÉTICA TRADIÇÃO/ MITO & MODERNIDADE: SUAS IMPLICAÇÕES E PERMUTAÇÕES

"*O regresso é correlato do progresso*"

(Leila Perrone-Moisês, comentando Octávio Paz, in Altas Literaturas,1998,p.43)

Nossa leitura da obra de Nassar se efetuará de modo geral, mas implícito na perspectiva de uma dupla força histórica em jogo: a Modernidade e Tradição. Sumariamente e quase caricaturalmente, a Tradição é representada pelas instâncias paternas e o Estado, por todo encarregado da Autoridade, política, religiosa, cívica. Althusser (1998) acrescentaria a Justiça, a Escola[2]; no polo oposto da dialética, a Modernidade é representada pela ruptura com a Tradição e pela rebeldia a tudo que é instituído e a vontade de instauração do novo. Ambas se expressam por discursos, monumentos e lugares, ocupação de espaços, gestos rituais que configuram um imaginário, sonhos, mitos, utopias. Veremos no segundo capítulo a importância do sonho e do mito e do ritual na obra literária e na sua Poética interpretativa, assim como a sua aplicação à leitura de Raduan Nassar. Por hora, nossa tarefa se limita a

[2] *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

construir uma síntese dos termos da dialética e da maneira como o mito e a tradição atravessam a História a despeito de uma ideia muito estreita da modernidade pro-matemática de Galileo e seguidores, da modernidade anti-religiosa de Voltaire e de Auguste Comte.

Olhar Panorâmico: a Tradição e o mito se vestem de modernidade

Tradição e Modernidade são aparentemente termos rivais. Mas até que ponto? Aplicado ao mito, o uso desses termos valerá o estudo que vamos apresentar. Mas antes, convém admitir este fato inegável: quando se fala de mito, nem todo mundo entende a mesma realidade. Certos cientistas tendem a pensar que os mitos são coisinhas inverossímeis, crendices, superstições, contos da carochinha, histórias sem consistência lógica. Outros veem no mito algo ligado a realidades remotas ou tidas por arcaicas, antigas e ultrapassadas. Nesta categoria de pessoas, o termo "mito" é associado ao conservadorismo, à continuidade, à transmissão fiel, a ideia de religião, a uma concepção da família nuclear sempre igual de pais em filhos, ou da sexualidade que proíbe a liberdade de gozo sem limite sob todas as formas. É a tal percepção de mito intimamente solidária da noção de Tradição que se oporia à noção de Modernidade. Esta vem escoltada de uma ideia de sujeito autônomo em ruptura com o passado, de um Eu até descumpridor da Lei, desafiador de toda autoridade externa quer religiosa, quer paterna ou política em contramão do império da razão. Em outras palavras, a razão moderna elege como leme o tripé "autonomia, inovação, (r)evolução". Para que fique bem claro aos estudiosos que pretendem como nós observar o funcionamento dessa dialética Tradição/Modernidade na literatura e na arte, decidimos empreender diversos vaivens históricos e teóricos sobre as noções pautadas até que tudo ficasse bem claro. Vez em quando aparecerá o nome de Raduan Nassar cujas narrativas as porão à prova.

Os Modernos têm como precursores, Erasmo, Galileu, a Reforma, Descartes, Charles Perrault[3], o britânico John Locke. O século XVIII, o da Revolução francesa, ocupa uma posição central na batalha entre tradição e ruptura. Para nós, do ponto de vista das instituições político-sociais e das ideologias este foi o verdadeiro século dos

[3] Representante dos autoproclamados "Modernos" na luta entre "Antigos e Modernos" no reino de Luis XIV.

Modernos, com o baluarte da "*Encyclopédie*", um compêndio de saberes e ao mesmo tempo uma espécie de meio de comunicação oficial dos cientistas e dos chamados "ideólogos" da época[4]. Foram em geral os artesões da Revolução que em princípio encerrou e enterrou o antigo regime. Que esse baluarte fosse dirigido pelo escritor Denis Diderot não significa que o domínio da estética entrou de corpo inteiro na categoria das "ideias claras e distintas da razão triunfante".

Segundo Marc Jimenez[5], Alexander Baumgarten, ao criar o termo e a disciplina em torno de 1750, considerava as obras de arte como domínio da sensibilidade, que a sua tarefa consistia em um esforço de elucidação das obras de arte em seus aspectos por vezes "inéditos e desconcertantes". Por esse motivo, as revoluções literárias não se assemelham de modo algum às outras, embora os textos artísticos possam servir até certo ponto de prisma para a época que os viram nascer, assim como Barthes afirmava em *Aula*[6] e que denunciam as narrativas de Raduan Nassar no que tange à década de 70 no Brasil. No momento, o que mais nos interessa é de mostrar que o racionalismo da modernidade foi sempre posto em xeque pela tradição artística, pela Tradição do mito nas obras de arte. Isso se constata em Voltaire, o maior expoente do século XVIII francês; isso se constata em Victor Hugo no século XIX, em Guillaume Apollinaire no século XX, para apenas mencionar estes. Segundo Léon Cellier[7], todos os poetas e grandes romancistas do século XIX francês queriam passar por modernos, Baudelaire é o teorizador mais conhecido neste assunto. Mas optamos por ilustrar o apego deles aos mitos da tradição como o caso de Victor Hugo. Mas é preciso primeiro dar um passo para trás para introduzir Voltaire.

Nossa hipótese é que o domínio estético, apesar de experimentar períodos de acentuação formal diferenciados, parece manter-se em permanente ligação com uma tradição, à maneira da moda tal como a percebe o filósofo Giorgio Agamben[8]. Uma arte significativa - como, por exemplo, as ficções de Raduan Nassar - não se ressente das perturbações efêmeras, porque bebe na grande fonte da tradição do mito. Como veremos ulteriormente, Freud[9] se situa também, assim como os seus discípulos

---

[4] Destutt de Tracy, La Mettrie, D´Alembert, etc.
[5] Marc Jimenez.*L´esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004, p.12-13.
[6] Cultrix: 2004/1971.
[7] Léon Cellier,*Parcours initiatiques.* Neuchâtel: La Baconnière,1977, passim.
[8] *O que é o contemporâneo*. 2010: 66-69.
[9] Uma vez que o pai da psicanálise recebeu o preço Goethe de Literatura pela obra *A Interpretação do Sonho*.

nessa tradição dos adeptos do mito. Eles iniciarão a plêiade de intelectuais convocados para reforçar a nossa hipótese, a saber, mais uma vez: o confronto desencadeado pelos racionalistas dos séculos clássicos entre Modernidade e Tradição, quando abordamos a literatura e a arte. Arte/literatura fica imune aos pequenos terremotos das vanguardas. Eis a seguir a nossa primeira prova.

Voltaire, ícone paradoxal da Modernidade no século XVIII

É fato conhecido da maioria dos historiadores da Arte e da Literatura que o classicismo e o neoclassicismo francês se abasteceram imensamente na Antiguidade Greco-latina. O trágico ocorrido do ateu Voltaire foi um novo Édipo-Rei adaptado de Sófocles, portanto da tradição desprezada pelo pensamento racionalista que hasteia a bandeira da Modernidade.

Aliás, a melhor e a mais atual da produção deste autor são seus Contos orientais[10] e não seu pensamento "revolucionário". Retomando a dialética inicial, qual teria sido a importância dessa adaptação edipiana à conjuntura revolucionária? Os agitadores do período revolucionário chamado “O Terror” degolaram o Rei, saqueavam e profanavam as igrejas, movidos pelo repúdio da Tradição e pela ânsia de criar um mundo novo. Voltaire precisava alimentar esse sonho e essa esperança de um mito secular que Shakespeare já tinha retomado para seus dramas políticos[11]. O terror revolucionário desempenhava na cena social e política da França um mito no qual o Rei Luis XVI simbolizava uma tradição de poder, a invenção da guilhotina, eficaz como um algoritmo matemático a racionalidade moderna. Os outros guilhotinados foram os representantes de uma ordem tradicional arrimada a uma hierarquia considerada solução obsolete e que cabia mandar para o cemitério de ferro velho. Mas, por uma ironia da história da França, o recalcado voltará pela figura do imperialismo napoleônico, consagrando assim a Tradição do mito do eterno retorno. Estamos perante uma modernidade mítica encaixada dentro de uma neo-tradição que a quer ignorar. Mais nem Victor Hugo, nem Freud e os freudianos serão culpados da mesma ignorância.

Victor Hugo e Freud ícones de uma Modernidade que não rejeita o mito

[10] *Zadig, Cândido,* etc.
[11] *Richard III, Julius Caesar,* etc.

A- Victor Hugo e o Mito:

A intervenção de Victor Hugo a favor do mito, depois de uma barulhenta revolução contra a Tradição como teatrólogo e dramaturgo[12], nos é relatada pelo estudioso do imaginário Léon Cellier[13]. Este crítico fez observar a que ponto a "modernidade" subversiva de Victor Hugo que tão veementemente se proclamou porta-voz de um novo "terror" nas Letras, de modo algum diminuía o seu grande apego às fontes mitológicas da antiguidade grego-romana, da Bíblia, do ocultismo. Pelo contrário, ele passava, depois da sua fase de provocador dos intelectuais tradicionalistas, a elogiar a força qualitativa da tradição mítica. Essa mudança aconteceu no tempo em que o grande poeta e dramaturgo escrevia o romance Os Miseráveis / *Les Misérables* (1830). "Os mitos são eternos", dizia ele. Melhor ainda, numa margem desse outro livro dele intitulado *O homem que ria*, ele anotou que não há no mundo nada mais grandioso que os mitos da *Odisseia* de Homero e o que de melhor ele poderia fazer, enquanto escritor era conseguir algo equivalente para o seu tempo. Admiremos essa sinceridade e essa modéstia pouco comum na tradição do novo de certos partidários da modernidade científica. Os grandes Cientistas construtivistas do século XX neutralizaram a oposição cartesiana sujeito/objeto e colocaram o objeto externo dentro do próprio observador. O que os aproximaram doravante dos Psicanalistas, Humanistas e Literários. Mas antes deles, Auguste Comte e todos os construtores inconscientes de uma *mitologia* da superioridade absoluta da deusa razão tratavam com desdém a mitologia e os outros saberes que não se pautavam no seu procedimento laboratorial. Cabe a Mircea Eliade, o Historiador das religiões e um dos melhores especialistas do mito de nossos tempos lhes responderem[14]:

> "*O homem moderno é livre para desprezar as mitologias e as teologias; isso não o impedirá de continuar a se nutrir de falsos e de imagens degradadas; mas ele fica livre também trazer à baila esse inestimável tesouro de imagens que ele carrega dentro de si; de despertar as imagens, para os contemplar em sua virgindade e assimilar a sua mensagem*."[15]/ L´homme moderne est libre de mépriser les mythologies et les théologies, cela ne l´empêchera pas de continuer à se nourrir de mythes déchus et d´images dégradées;mais Il est également libre de réveiller cet inestimable trésor

[12] Prefácio de *Cromwell; Hernani*.
[13] *Percursos iniciáticos*/ Parcours initiatiques. Lausanne: La Baconnière/Cistre, 1977, p.120.
[14] apud Cellier, 1977, p.120.
[15] Tradução nossa.

d´images qu´il porte avec soi; de réveiller les images pour les contempler dans leur virginité et assimiler leur message. [Tradução nossa]

B- Freud & sua posteridade

Não podemos deixar de mencionar a contra-revolução freudiana que constitui até certo ponto uma derrota da razão instrumental. Na passagem do século XIX ao século XX, na época do racionalismo científico, do positivismo, ele inaugurou, em sintonia com o romantismo alemão de um Novalis, a contra-revolução do inconsciente e da primazia do sonho e da fantasia na invenção, e por cima de tudo proclamou a necessidade do mito[16] para projetar uma luz sobre a cultura e o destino humano. Essa revolução pelo mito em contraponto com a modernidade dos matemáticos e dos filósofos ingleses John Locke e David Hume, deu o tom a uma ordem de discurso que repercutiu, passando pelo epistemólogo e historiador da Ciência, Gaston Bachelard, até os nossos dias da Era informática,- uma vez que alimentados pela ficção científica se escrevem em nossos dias inumeráveis artigos e livros[17] sobre o imaginário mítico.

O mais inesperado é um texto do famoso matemático e semioticista Solomon Marcus[18]. Voltamos ao momento Freudiano da cultura e seu ambiente europeu antes de procurar uma definição do mito e da tradição mais consistente. No final do século de Victor Hugo, Freud detonou com seus primeiros ensaios sobre o inconsciente em meio a uma nova onda do racionalismo "moderno" incentivada pelo boom da industrialização, pelo desenvolvimento da ciência e da técnica, pela publicação da *Introdução ao método experimental* de Claude Bernard, de *A origem das espécies* de Charles Darwin, do *Curso de Filosofia positivista* de Augusto Comte. Ele abriu o século XX com *A Interpretação do Sonho* seguido de vários trabalhos entre os quais *Totem e Tabu (*1909), uma narrativa de sua imaginação que retoma a fábula *Édipo-Rei* de Sófocles*.*

Não descartamos a hipótese de que a versão freudiana tivesse se beneficiado de uma reflexão do seu autor sobre o regicídio histórico do século XVIII. É mister lembrar que a degolação de Luis XVI fora seguida da institucionalização da República e das campanhas pré- e pós-revolucionárias nos quatro cantos da Europa*.* Nesta

[16] Édipo, Narciso, Eros, a Horda primitiva, etc.
[17] Ex. Erick Felinto. *Passeando pelo labirinto*. EdiPUC-RS, 2000.
[18] Solomon Marcus.No labirinto dos signos. In: Lúcia Leão, org., *Interlab*: labirinto do pensamento contemporâneo. São Paulo: IlumiNuras, 2002, p.349-350.

recriação psicanalítica do mito grego, assim como na vivência dos revolucionários do tempo de Voltaire, reparamos duas sequências míticas análogas: a disseminação no mundo dos filhos parricidas, o seu re-encontro anual no lugar do crime para a veneração da memória do Pai morto na circunstância trágica do acontecimento. No caso francês, é a festa nacional da tomada da Bastille, o totem de comemoração e homenagem ao novo deus do Poder e sua comitiva.

Pretendemos analisar como, por sua vez, Nassar remoldará esse esquema mítico em *Lavoura arcaica*, em *Menina a caminho* e *Um copo de cólera*. Entretanto, na versão freudiana do mito, um mitema ou elemento mítico requer a nossa atenção, algo que assinalará ulteriormente o artista plástico Marco Del Rey, algo que até então era potencializado na fábula da tradição e que, talvez, seja o sinal dum pertencimento de fim-de-século oitocentista e um marco do início do século XX. Com efeito, a narrativa freudiana terminou nem como em Shakespeare nem como em Sófocles. Vimos que para conter as brigas fraternas, os parricidas decidiram voltar à tradição de um fiador, a uma transcendência simbolizada pelo totem erigido no meio da praça da cidade-nação e emblema/ bandeira do Pai morto. Este voltou a sobreviver como garantia da unidade entre os filhos[19], fato este provavelmente sublinhado por um ritual "linguageiro". Desta fala[20] contemporânea do reconhecimento de uma transcendência que proibiu, editou lei para a tribo, nasceu segundo Freud e Lacan a cultura / a civilização. Para nós, a relação Estado-Literatura-Mito-Sagrado entrevista nesta parte de nosso percurso, reforça a ideia de que Modernidade e Tradição entretém um laço que convém definir mais detidamente e de outra maneira que por uma oposição radical.

Realmente, esta oposição Tradição X Modernidade merece uma indagação no mundo da Cultura, da Arte, da Literatura da História, da filosofia. Escolhemos como campo de trabalho o mito nas narrativas de Raduan Nassar. Mas esses mitos, ligados aos contos de fadas, são inseparáveis de uma visão psicanalítica do desejo, e de todos os mitos ligados a este no âmbito da família, das relações de gêneros que, por sua vez, estão implicados num jogo do poder, paralelamente ao do Estado também se debatendo entre a tradição e a inovação. Mas no começo está o mito, é ele o

[19] Os patriotas.
[20] Leme, hino nacional, frase gravada num painel ou num baixo-relevo.

impulsionador de uma repetição na diferença. Por isso, são convocados nesta exposição Mircea Eliade[21], Nietzsche, Wunenburger, Freud, Lacan, Sophie Marret-Maleval, grandes expoentes do mito.

Enquanto escritor, Raduan Nassar efetua uma escritur-ação em que a memória desloca o real para o sonho, o sonho privilegia o desejo do sujeito, e o desejo retira da lei a sua supremacia. Tal argumento dá razão a Rainer Maria Rilke[22] quando este poeta teria escrito: "*somos feitos da matéria de nossos sonhos*". Pelos debates sobre Tradição e Modernidade aplicados ao mito[23], sabe-se que a História cultural é pavimentada de mudanças de perspectiva que opõem as gerações. Disto resultam inevitáveis tensões nas relações de paternidade-filiação no duplo plano sociológico e político, assim com o demonstram principalmente o escritor paulista em: *Menina a caminho; Lavoura Arcaica*. Duas são as forças associadas responsáveis por essas tensões: o Poder e o Desejo. Elas parecem elas ter fascinado Raduan Nassar. Pois, ele resolveu indagar especificamente essas forças em *Um copo de cólera.* Centrado simbolicamente no plano das relações erótico-políticas de um casal dentro do circuito fechado de uma fazenda, transposição da fazenda-estado de *Menina a caminho*, precursora da fazenda-família de *Lavoura arcaica*. *Um copo de cólera* evoca o drama "*Ás portas fechadas*" de Jean-Paul Sartre. Essa evocação não é gratuita: o livro, colocado no meio da trilogia nassariana, nos envolve na temática ontológica do filósofo de *O Ser e O Nada*, e, portanto nos orienta, mediante as relações sexuais e as tensões do masculino e do feminino, aqui numa busca de identidade mulher e de identidade-homem. E sendo a trilogia narrativa nascida de uma mesma cosmovisão, nada é mais lógico que a recondução da mesma procura nas outras obras do autor. Portanto, serão também pesquisadas a identidade do sujeito-menina em *Menina a caminho*, e a identidade-adolescente do narrador homodiegético de *Lavoura arcaica*.

É um truísmo que a relação entre entes e entidade preside aos encontros e desencontros: em uma obra, nenhuma imagem, nenhum mito, nenhum símbolo, nenhuma personagem fica isolada. E dentro da mundividência de Raduan Nassar, estão conectados efetivamente o social e o político, através do cimento que é o

---

[21] Com Victor Hugo.
[22] Poema Requiem, 1900; Certos estudiosos consultados remetem a citação a Shakespeare: *The Tempest*, Ato IV, cena 1.
[23] Wunenburger, 2001; Marret-Maleval, 2010.

desejo. Eros é presente em toda parte, junto com o político. Será para nós, portanto, de grande recurso a obra de Freud/Lacan, na qual se retomam e se estendem mitos da Tradição. Veremos como o laboratório freud-lacaniano e seus anexos[24] põem em operação uma simbologia, uma hermenêutica, mecanismos oníricos. *Menina a caminho* mostrará particularmente como funciona, em sua trama Freud/Lacan-Durand e Associados. Assim como foi afirmado desde o início, intercambiam de fato a Arquetipologia e a Antropologia do imaginário da escola de Grenoble[25] com os achados Freud-lacanianos. O trabalho de escritura de Nassar nos levará à observação de um diálogo interdisciplinar. O terreno de manobra dos grandes representantes do Imaginário abrange a cultura religiosa e mítica do oriente e do ocidente com Mircea Eliade, a cultura filosófica da Antiguidade aos nossos dias com Jean-Jacques Wunenburger; com Gilbert Durand; este por sua vez, soma os repertórios da Antropologia, da Arte e da Literatura Moderna, uma leitura crítica de Freud, de Jung, de Paul Ricoeur[26].

A enciclopédia do Mestre de Grenoble nos possibilita em particular um interessante intercâmbio com a hermenêutica freudiana, muitas vezes prioritária em nossas considerações analíticas. Indispensável será, portanto, relembrar as grandes linhas da Hermenêutica freudiana. Por importantes que sejam os mitos concorrentes Narciso e Eros, o mito do Édipo é prioritário nos contos de Fadas e nas narrativas de Nassar. O Édipo repousa não apenas como eles sobre a Identidade e a Sexualidade[27], mas inclui também a recondução de extenso espaço existencial que inclui o enigma da esfinge (o destino), a esfera familiar e pública (o político). Nossa análise enfatizará a família, um englobado da Política, porque o mito envolve um caos palaciano, introduz na família o pecado capital do incesto; e tal é bem o cerne da tragédia narrativa de *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. Enfatizaremos também o político, englobante da família, porque a cidade grega, Tebas, arquétipo da cidade-Estado, é presente literalmente em *Menina a caminho*, onde ressoa o nome de Getúlio Vargas. Este Tebas é também o arquétipo da cidade-fazenda presente em *Um copo de cólera*[28] e em *Lavoura arcaica*. Mais ainda, Eros está conjugado ao

[24] Os escritos de Jean-Pierre Lebrun e de outros analistas, pensadores e críticos da atualidade.
[25] Durand-Wunenburger, etc.
[26] DURAND, Gilbert. *A Imaginação simbólica.* São Paulo: Cultrix, 1988.
[27] Julia Kristeva, *Histoires d´amour*. Paris: Denoël,1983, p. 32-48.
[28] O protagonista masculino é fazendeiro.

político na trilogia narrativa para intensificar a força estruturadora do mito em Raduan Nassar.

Depois deste brevíssimo panorâmico que vai alimentar outros passeios teóricos por vir, voltamos a destacar a importância dos mitos de Eros e de Narciso. Eles são senha da identidade e da sexualidade segundo Kristeva (1983). No entanto, Édipo-Rei, de Sófocles, é para Freud "*o paradigma de todos nós, o paradigma do sujeito desejante e por isso descentrado, trágico, dilacerado entre as leis do seu desejo e a lei do grupo, do Estado*"[29] (GIOVANNETTI, 2003, p.49). Daquilo que vimos, deduzimos três duplas temáticas: “Mito/Arquétipo”, “Sexualidade/Sujeito desejante”, “Família/Política”. Convém ressaltar também a onipresença estruturante da segunda dupla nos protagonistas de Nassar e o ambiente mítico e político em que se dá a sua respectiva subjetivação.

A Subjetivação

Nas narrativas de nosso corpus, uma trilogia[30] da autoria de Raduan Nassar, o leitor assiste a descolonização de vozes, tentativas de liberação de certa Tradição por parte de certos sujeitos desejantes, movimentos de deslocamentos nos modos de ver-sentir-pensar-agir, provavelmente em conformidade com certa ideia de Modernidade posta na moda antes e depois dos gritos de Liberdade, Igualdade, Fraternidade dos revolucionários franceses de 1789. A bem da verdade, este ideário revolucionário já existia há milênio na dupla ordem da cultura e do saber. Se essa existência fosse comprovada. É toda a dialética Modernidade-Tradição que se encontra questionada e o conteúdo de seus termos repensado. Tal nos parece a lição da História da literatura, e também da Imaginação criadora materializada na emergência e exploração do mito da Antiguidade grego-latina até os nossos dias. Empreendemos este percurso a fim de guiar futuras análises de *Menina a caminho, Um copo de cólera, Lavoura arcaica*. Por usar especificamente o domínio literário francês, mais rico de informação neste particular do que o domínio literário brasileiro, nosso percurso pode por vezes estranhar. Mas em compensação ganhamos em coerência e na elucidação dos conceitos que pretendemos utilizar como grades de leitura, conceitos esses que

[29] Márcia de Freitas Giovannetti. O sujeito e a lei. In: Giselle Câmara Groeninga e Rodrigo da Cunha Ferreira, orgs, *Direita de família e Psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 2003, p.49.
[30] As três obras de Raduan Nassar na ordem de primeira publicação: *Lavoura arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1994).

transitam pelos pensadores do imaginário e da psicanálise de que as melhores das nossas referências nacionais estão ainda tributárias.

Nas diferentes cenas analíticas recorremos para melhor perceber a identidade do sujeito a Alain Touraine[31] e a Gil Batista Ferreira (2009), complementados por Michel Foucault sobre a Lei que pesa sobre o sujeito desejante[32]. No que tange á identidade narrativa teorizada por Paul Ricoeur (1990), temos reexaminado-a com Gil Batista Ferreira[33]. De toda maneira, nesta questão da subjetividade, nossa reflexão prioriza o mito do Narciso e do Édipo na perspectiva de Freud (1969), Lacan (1995) e Julia Kristeva (1983). No que tange ao devir espaço-temporal do sujeito e seu deslize no processo subliminal da escrita, o nosso apoio teórico principal é novamente Lacan (1995), o filósofo e psicanalista Jean-Pierre Lebrun (2008), e um outro pronunciamento de Gilles Deleuze[34] e de Jacques Rancière[35]. Certas matizes interpretativas sobre a particularidade dos protagonistas e do cenário, a possibilidade de os universalizar, tem sido sugeridas pela nossa leitura fortuita de François Julien (2007), Blandine Kriegel e Chantal Debout[36]. Sobretudo, contribuíram para a relativização dos conceitos de Tradição e de Modernidade e até sua respectiva porosidade Giorgio Agamben[37] e seus comentaristas Canadenses Asselin e Bourgeault (2006). Temos encontrado uma conformação da posição de Agamben na revista *Elseneur*[38], em Georges Balandier[39], e em Alain Michel[40].

A partir destes recursos e de vários outros instrumentos, principalmente, sobretudo pela releitura e pela meditação dos textos de Nassar, infere-se que o imaginário que subjacente à identidade moderna, se alimenta de preferência, sem exclusivismo, na memória onírica e no mito. O real bruto das Ciências duras perde de sua prevalência objetiva. É pelo caminho do sonho e do devaneio que circula o desejo junto com a sua utopia neo-barroca alicerçada no regime noturno do imaginário[41]. E sabemos que os grandes inventores também sonham e desejam. No quadro da

---

[31] *Um novo paradigma*, 2007.
[32] *História da sexualidade: o uso dos prazeres*; a *Hermenêutica do sujeito*.
[33] Supra.
[34] *Conversações* (1990)*; Crítica e Clínica* (1993)*, O que é Filosofia?* (1991)*, Lógica do sentido* (1969).
[35] *La chair des mots: politiques de l´écriture,*1998*; L´inconscient esthétique,* 2001.
[36] *L´universel et la politique des identités*, 2010.
[37] *Stanze*, 2000.
[38] N°3,1984, L´Arcaïsme; N° 8, 1993, Modernité.
[39] Tradition et Modernité, In: *Le Dictionnaire des Sciences Humaines*, 2006.
[40] Arts Poétiques, In*: Encyclopaedia Universalis,*1997.
[41] cf.Durand, 1988. Deleuze optaria por uma *Micropolítica* (L'Anti-Édipe. Paris, Minuit, 1972)

criação de Nassar, o desejo não flui em liberdade. Barram o caminho ao desejo o Pai edipiano, como outrora e o pai da horda primitiva, deus intransigente, representante da Lei, das normas, do *nomos*. Livrar-se das imposições intempestivas deles ou contorná-las exige um imaginário da astúcia[42] ao mesmo tempo insurgente e onírico, assim como uma imaginação moderna que saiba extrair da Tradição mítica aquelas possibilidades guarda para o futuro e que se declinam sob os nomes de Eros, Dionisos, Narciso, Édipo, Tebas, a Esfinge, o Minotauro, Ariadne, Medusa, Ícaro, Ulisses.

Antes de passar a umas breves considerações com Giorgio Agamben, o melhor pensador das riquezas da Tradição, convém ouvir acerca do valor do Mito um dos mais prestigiados porta-vozes da modernidade filosófica, Friedrich Nietzsche:

> Sem o mito (...) toda cultura fica desprovida da sua força natural, sadia e criadora; somente um horizonte constelado de mitos outorga a unidade de uma época inteira da cultura. Somente o mito deve preservar da incoerência sem objetivo as forças da imaginação e do sonho apolíneo. As imagens do mito devem ser os guardas demoníacos, invisíveis e onipresentes, propícios ao desenvolvimento da alma adolescente e cujos sinais anunciam e explicam ao homem sua vida e suas lutas, e o próprio Estado não conhece leis não escritas mais poderosas que o fundamento mítico que atesta a sua ligação com a religião e sua origem no mito. (NIETSZCHE, 2007, p.159-160)

Sendo o mito no âmbito do pensamento do filósofo Nietszche uma temática que não recusa confraternizar com o moderno, por que não chamar a depor logo Jean-Jacques Wunenburger, o filósofo das imagens? Ou também um representante da psicanálise lacaniana como Sophie Marret-Maleval [43].

J-J. Wunenburger e o mito

Wunenburger (2002, p. 88-89) nos comunica sucessivamente seis ideias-chaves que resumiu e traduziu assim professor Sébastien Joachim[44]: 1- O mito é uma narrativa que permite de pensar o mundo em nós e ao redor de nós naquilo que ele apresenta de estranho, de problemático; 2- ligado ao concreto, não conceptual, esse discurso adota a forma oral, ou a forma silenciado de sequências de comportamento- gestos, posturas, fazeres, mas também dizeres, todos suscetíveis de serem inscritos ou gravados pictoricamente, musicalmente e de várias outras

[42] Jean Burgos, *Vers une Poétique de l´imaginaire,* Seuil, 1983.
[43] Aqui representado por Sophie Marret-Maleval.
[44] Aulas.

formas; 3- na Filosofia anti-platônica, *logos* e *muthos*, razão e mito, eram estreitamente unidos, mas o triunfo da razão rompeu essa convivência, e o século das Luzes foi até condenar o mito e o rebaixou (paradoxalmente em um tempo onde triunfou hipocritamente o ocultismo) ao nível desprezado da superstição, da magia, da religião. Ora, a racionalidade se alicerça numa mitologia inconfessa; 4- a significação de todo elemento sensível do mito (ator, tempo, espaço, enredo) é solidário de um núcleo-principal, estreitamente relacionado com arquétipos ou protótipos que exercem para com os outros elementos fenomenais mais concretos a função esclarecedora e identificadora de um gênero para com as espécies dele dependentes, ou mesmo, para com os indivíduos; 5- a produção de narrativas míticas (contos, romances, e outros artefatos culturais) constitui, assim como a ciência, mas por caminho diferente, meio simbólico de acesso à verdade do ser e do mundo. "É mister reinterpretar incessantemente o seu conteúdo substancial, uma vez que, este fica disseminado em uma totalidade incomensurável, desproporcionada para as capacidades de uma inteligência finita" (p.89).

Lacan, Sophie Marret-Maleval & o Mito moderno

A ideia de Lacan era de brindar os analistas com uma versão renovada do mito no contexto da modernidade científica, suplementando desta maneira os esforços pioneiros de Freud. Seu aporte essencial pode ser consulta em dois capítulos do Seminário intitulado: *A relação de objeto*[45] e em textos inéditos explorados por J.-A.Milner[46] e E. Laurent num texto igualmente manuscrito: "L´Autre qui n´existait pas et ses comités d´éthique"[47]. Mediante uma redefinição do mito sob a égide de Jacques Lacan, a estudiosa francesa Sophie Marret-Maleval escolheu, entre algumas das grandes obras da literatura fantástica de língua inglesa, as que repercutem os sintomas da modernidade científico-racionalista em seu pendor anti-patriarcal, anti-hierárquico, anti-autoritário, anti-religioso, desafiador da tradição mítica, na escolha do tópico, da intriga, dos protagonistas, da profissão ou do papel por eles exercitados, das opiniões declaradas, dos comportamentos e do desfecho da história. A estudiosa francesa soube demonstrar de um texto ao outro nova

[45] Livro 4.1956-1957. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, cap, XV-XVI, p. 254-308.
[46] Genro de Lacan.
[47] 1996-1997. apud. Sophie Marret-Maleval, 2010, p. 195.

tendência, nova crença e prioridade, e do século XIX ao Pós-moderno inglês uma mudança de paradigma.

Talvez seja possível estender a outros povos, outras culturas, as conclusões da estudiosa francesa, uma vez que desde a aparição do cinema e da indústria internacional do best-seller, mesmo antes da internet, o mundo se encontra interconectado. Para Marret-Maleval e os Lacanianos, a atitude dos personagens na literatura fantástica de hoje são herdeiros de Alice, Frankenstein, Drácula, mas com certa ultrapassagem. A estudiosa registra a infiltração do cientismo moderno na escolha dos personagens de *Frankenstein* (1831) de Mary Shelley, de *The Strange case of Dr Jekyll and Mister Hyde* (1886) de R. L. Stevenson. Estes atores são cientistas e partilham a religião do racionalismo da sua época; daí a sua recusa de toda autoridade externa ou entidade superior à razão; o espaço narrativo põe no primeiro plano o laboratório e o orgulho humano de ser criador em pé de igualdade como os deuses das religiões. No caso de *Drácula* (1897), de autoria do irlandês Bram Stoker, sobressalta de preferência o narcisismo identitário exacerbado e a tentativa icariana de superar todos os limites na capacidade de gozar. Mas pelo fato mesmo de essas histórias acabarem em fracasso, a modernidade cientista e sua ideologia se encontra implícita e explicitamente derrotada.

Remetermos ao setor "A caminho da conclusão" um esclarecimento suplementar sobre a relevância do trabalho iniciado por Lacan e seu exegeta Sophie Marret-Maleval.

Ocorreu, segundo o estudo de Sophie Marret-Maleval uma sensível mudança de epistemé na transmissão mítica, da passagem do fim de século XIX ao período pós-moderno correspondendo à terceira geração informática[48]. A ambivalência dos escritores anglo-saxões encontrará o seu paralelo francês nas primeiras décadas do século XX. O poeta surrealista Guillaume Apollinaire, no poema *Zone,* revela que sua geração navegava entre a *tradição* e a *invenção*[49].

Contudo, à medida que o século avançava, depois da segunda guerra mundial e de diversos focos de genocídios, no alvoroço daquilo que se convém chamar de pós-modernidade, cresceu uma perda de sentido concomitante de uma liquidação dos valores da Tradição e com elas uma polemização do mito. É importante notar que

[48] Década de 70.
[49] Apud: JOACHIM: 2008, p. 35.

testemunha este novo estado de espírito, um livro cuja publicação é contemporânea das narrativas de Raduan Nassar: *Interview with the Vampire*[50], de Anne Rice. Aqui, se constata a indiferença total, o achatamento de tudo, uma horizontalidade da imanência que sobrepuja a verticalidade da transcendência, o vazio, um estado de alma assimilável ao mal do século, ou seja, um estado depressivo à beira da fase psicótica da melancolia. Voltaremos mais adiante sobre esse clima de hoje, embora se reflita de outra maneira no clima da ditadura militar brasileira em que se ambienta a produção nassariana.

Resta-nos agora, depois do mito visto sob diversos ângulos, a entrada em cena de Giorgio Agamben com seu pleito em favor da Tradição. Ele vem acompanhado de seu comentarista Sylvano Santini.

Giorgio Agamben & a Tradição

Agamben é um dos filósofos italianos mais presentes hoje na França, na Grã-Bretanha e no Quebec. Assim como Gilles Deleuze, que ele tem em grande estima, um de seus temas favoritos de reflexão é o tempo. O seu seminário sobre "O que é o Contemporâneo" é quase um best-seller: O que ele procura na sua indagação sobre o tempo chama principalmente a atenção no livro *Le temps qui rest/ O tempo que resta*[51]. Neste livro o que procura o pensador italiano? Ao que saibamos, ele quer descobrir, assim como as potencialidades do passado suscetíveis de atualizações "in-editas, in-vistas, des-conhecidas". Por quê? Porque essas reservas do passado não efetivadas ou prisioneiras da memória, são justamente aquilo que os porta-vozes e pseudo-vanguardas das "modernidades" chamam de "inovações". Mais modesta, a imaginação mítica atuante as chamam de re-escrituras. Por que não "pós-escritas" ou pós-artefatos? Pergunta-se o filósofo?. Porque o trabalho do artista ou do escritor, a personagem ou a paisagem que cria na trilha da tradição, não é caudatária da tradição, não a repete, não a espelha. Exige-se aqui muito mais: de um lado, a resposta a um apelo ainda inaudível do seu próprio tempo; de outro lado, um entendimento do passado que desloca, desfoca este, sem trair nele uma essência que ainda se ignora, um rebento ainda não desabrochado:

> O contemporâneo percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-

[50] London: Warner Book,1976.
[51] *Le temps qui reste.* Paris: Payot; Rivages, 2000.

> se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2010, p. 64)

Essa "percepção no escuro" nos remete, segundo Agamben, a uma imaginação em atividade em estranhos e obscuros recintos; lá, ela se vale de desvios, ela mobiliza deslocamentos[52].

Sabemos que o poder se infiltra na criação. Assim demonstram os imperadores do regime diurno do imaginário. A Lei está de vigia, aspira a manter intocadas fronteiras e interditos[53]. Cedo ou tarde, a opção de quem contesta a Lei[54] vai ter de se confrontar num face a face terminal, similar ao desfecho da narrativa fílmica *Citizen Kane*. Por ser concebido dentro de um esquema de contradição lógica, nos textos de Raduan Nassar ressoa um acento trágico mesmo se o autor convoca o potencial estético dos outros modos de discurso além do trágico na sua materialidade escriptural, especialmente em *Lavoura arcaica*, uma obra que solicita o conto, o epistolar, a poesia, o diálogo socrático, o polêmico, a parábola, a descrição plástica ou *ecfrase*, a narrativa memorial, o micro-ensaio. Vale a pena insistir, na tragicidade desses teatrinhos finais na trilogia narrativa de nosso corpus; o trágico que é aporético[55]. Soube reconhecê-lo a exegeta de *Um copo de cólera,* Andréia Delmaschio[56]. Segundo Michel Maffesoli[57], de contrário à solução a que nos conduz a dialética do drama, é a uma pura indeterminação que nos confronta a tragédia. Tal é, com efeito, a impressão que retiramos da última página respectiva de *Menina a caminho*, *Um copo de cólera, Lavoura arcaica.* É fácil ver como opera especificamente este *finale* em cada um desses textos.

Não resistimos à tentação de antecipar que *Lavoura arcaica* faz pensar também à última cena de ópera shakespeareana transposta em tragédia com o seu Coro lamentando o desabar da Lei, a queda catastrófica desta na a-nomia desencadeada pela derrogação do interdito do incesto. Esta cena consagra também a neutralização, no plano da sexualidade, da prepotência imaginária do macho sobre uma imaginária docilidade da fêmea. *Um copo de cólera* já apresenta esta temática sexual sob outro

---

[52] Viagem, álcool, disfarce, mascara, silêncio estratégico, retórica lúdica, até a mentira.
[53] cf.Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do Imaginário.* São Paulo: Cultrix, 1988, p.66.
[54] Do Pai, do Estado, da separação radical dos sexos no seio da família, da hierarquia dos gêneros.
[55] Maffesoli. In: Balogh, 2002, p.13.
[56] *Entre o palco e o porão*: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar. Annablume, 2001**.**
[57] cf.*supra*.

ângulo. O fundo do debate reside em uma oposição entre uma posição xamanista e aquela proposta pela teoria freudiana da hominização[58].

Nossa leitura também reaquece este debate no plano da subjetivação em *Lavoura arcaica*. Neste livro examinamos no capítulo 3, para além da multiplicidade de gêneros de discursos, a problemática da escrita. Em *Um copo de cólera* tudo indica que as peculiaridades escripturais de Nassar ganham relevo a partir de um imaginário mítico que chamamos de "imaginário do segredo". A onipresença do silêncio nas duas narrativas fortalecem um tal imaginário neste autor. Este silêncio, banhado de tragicidade parece intimamente ligado à alteridade. Essa alteridade, teorizada por Lacan sob a noção de Outro, a escritora Valère Novarina o chama de "quarta pessoa do singular"[59]. Este tópico da alteridade abre uma pista de reflexão sobre o sujeito e a linguagem, sobre a destinação humana do sujeito de gozo pela passagem pela castração[60]. Automaticamente, o gozo se esbarra no inacabamento.

Semelhantemente ao gozo e à subjetivação, a humanização, assim como a escrita, são fadadas ao inacabamento, tornam-se inacabáveis. Assim o pensa Jacques Rancière[61], assim também se desenha a perspectiva poïética de Giorgio Agamben, segundo Sylvano Santini[62]. Tal é a fatalidade do destino do escritor de pindorama e de sua obra.

Santini, no seu estudo sobre Agamben intitulado *Ascèse de l´inachèvement/ Ascese do inacabamento*[63] mostra, entre outros pontos, que é pela "transmissão" e pela "abertura" que se define fundamentalmente a Tradição. Existe mesmo para o filósofo italiano um "dever de transmissão" considerado como uma "responsabilidade a respeito do passado"[64], logicamente com os representantes do passado que são textos, monumentos, pessoas depositárias do passado. Sentimos logo a que busca nos convida Agamben na leitura das obras de cultura e no trabalho de memória, em que se engajam Antropólogos e Sociólogos especialistas em relatos de velhos. Mas o tempo forte do estudo de Santini está localizado nas páginas 178-184 sub-intituladas "retour aux puissances du passé"/ volta aos potências do passado". Esse termo de

[58] cf. Guillaume Asselin, 2006, p.91; Jean-Pierre Lebrun, 2008, p. 213-225.
[59] apud Jean-Pierre Vidal, 2006, p.121.
[60] Lacan 1995, Lebrun 1998, Kristeva 2003.
[61] 2009:157-175.
[62] Asselin e Bourgeault, 2006.
[63] In: Asselin e Bourgeault, 2006: 157-186.
[64] Santini, 2006, 162-163.

“potências” chama muito a nossa atenção e nos incitou a abrir uma inquirição pessoal na obra de Agamben antes de retornar ao belo trabalho de Santini.

Descobrimos que o termo “potência”, de ressonância e proveniência aristotélica, opõe-se à palavra “ato” que, em Agamben, denuncia a sua adesão teórica à Pragmática, como, aliás, o reconhece Santini. Localizamos este termo em várias descrições explícitas num texto de 1990 do filósofo[65]. O trecho mais interessante desta coletânea de micro-ensaios é aquele sobre *Bartleby*[66]. Nele a potência é definida como um não-ser mesmo em sua passagem ao ato. Ela fica apenas uma possibilidade de devir. Escutem o autor:

> Na potência de ser, a potência tem por objeto um certo ato, no sentido em que para ela, *energeia*, ser-em-ato, só pode significar passar a essa atividade determinada (...); o ato é uma potência que tem por objeto a própria potência, uma *potêntia potentiae*” (AGAMBEN,1993: 33-34).

As consequências dessas premissas vão se destacar anos depois num texto de Agamben datado de 1993 anexado a edição francesa de *Stanze*[67]. Aqui, o filósofo sugere no ato de criação, existe “possibilidade” que ulteriormente não será repetida, pertence a “um procedimento que vai à da potência ao ato”. Logo após[68], ele chama essa passagem um ato de “décréation”/des-criação, no qual, mais adiante ele nos diz que este ato está na empresa de traduzir e que ele escapa ao controle do autor do texto inicial, e que talvez este também precise de efetuar um ato de des-criação para continuar produzindo. Portanto, há “um núcleo de des-criação” em toda obra inovadora. Se tratando do livro que um autor está escrevendo, acrescenta ele, o autor está sempre em relação com o passado, "com o abismo de onde lhe vem a possibilidade que ele próprio é”[69].

Agamben, ao refletir sobre a contemporaneidade, estende esses predicamentos a todos os domínios da cultura, tanto aos saberes como a práxis, no seu Seminário publicado sob o título *O que é o contemporâneo e outros ensaios*[70]. Falando da práxis da moda, ele declara (p.169): “ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, re-chamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até

---

[65] AGAMBEM, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993. O filosofo italiano se aproxima muito aqui de Gilles Deleuze, comentarista de Spinoza (*Spinoza et Le problème de l’expression*. Paris, Munuit, 1968.)
[66] de Pierre Melville, romancista americano, livro comentado por Deleuze também.
[67] Paris: Payot,1998/1981, “Apostille de 1993”, pag. 269-271.
[68] p. 271.
[69] Agamben, *Stanze*,1998, p.271.
[70] Chapecó: Argos, 2010, esp. p. 168-169.

declarado morto". Abordando o terreno da origem, aludida acima, ele responde à pergunta retórica de Pierre Barbéris na sua apresentação do N° 4 da revista *Elseneur*[71] dedicado ao "*Arcaico*"/ *L´Archaique*: "*Será o arcaico a reserva para a única revolução que ainda não teve lugar, mais uma possibilidade para o presente*?". Temos entendido o arcaico como sendo equivalente ao passado e à tradição. Similarmente o arcaico tem a ver com a origem para os modernos que corporificamos, em princípio, o presente e o contemporâneo. Na página 169 de *O que é o contemporâneo*, diz Agamben:

> A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo do arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada no passado cronológico: é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. (AGAMBEN, 2010, p.169)

Temos aí o essencial da mensagem da posição do filósofo italiano sobre Tradição e Modernidade, que Santini vai esclarecer em seu comentário, da metáfora biológica do embrião. Por sua vez, essa metáfora permite redefinir o sentido da noção de des-criação, que tentei apresentar canhestramente acima. Para mim, embrião é germe destinado a um devir-árvore ou qualquer outro ente, qualquer entidade plenamente desabrochada, uma vez que, esse germe esteja primeiramente bem localizado e, em seguida, bem aproximado, bem cuidado em sua pré-realidade germinativa. O germe é uma potência no duplo sentido de "poder ser" e de "força viva"-"energeia", como tem dito Agamben (1990). Somando essa imagem de embrião ao dever da trans-missão de que foi questão acima, ou seja, de missão além dum impróprio limite anterior, cabe à posteridade que é um presente sempre deslocado, sempre em processo de tornar-se arcaico, levar à frente o desafio do revelar o pré-existir do embrião, de trazer a ser esse seu outro, mediante uma in-ovação.

Ao postular um germe de arcaico originário, sempre antecedendo uma realização lá onde surge uma inovação[72], Agamben quase cai no círculo vicioso da "tradição do novo" criticado por Clement Grinberg e por H. Rosenberg[73]. Foi salvo felizmente pelo mito do eterno retorno, tão caro a Nietzsche e Deleuze, a sua definição de des-criação. Na página 179 do livro de homenagem a Agamben editado

[71] 1984, p.3.
[72] Lei, obra, prática social, etc.
[73] H. Rosenberg. *A tradição do novo.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

por Asselin e Bourgeault (2006), Santini redefine essa noção[74]: "A des-criação consiste em apoiar-se sobre aquilo que já adveio em si ou na cultura a fim de fazer jorrar a dimensão em potência do passado, isto é, de fazer aparecer aquilo que poderia ter sido"/ *La dé-création consiste à faire fond sur ce qui est advenu - au sens ici de faire fond sur soi ou sur sa culture (...) afin de faire sourdre la dimension em puissance du passé, c´esr-à-dire, de faire apparaître ce qui aurait pu être*". No que concerne à nossa problemática, a Modernidade usufrui da Tradição um avanço em conhecimento e em saber-fazer, se e somente se, para recebê-lo o dito Moderno estivesse bastante inteligente[75]. Pois, completa Santini: "se o ato de transmissão conserva até certo ponto o significado de repetição, ao fazer advir uma virtualidade do passado no presente, no entanto a des-criação deve ser pensada ao mesmo tempo como ato de transmissão da tradição e de criação de algo novo." (SANTINI, 2006, p.180).

Encerramos a contribuição de Agamben e do seu comentarista Santini, com uma crítica do filósofo italiano sobre Nietzsche e outros porta-voz de uma certa Modernidade que nem sempre souberam ultrapassar mal entenderam a dialética em pauta. Santini o reporta em termos que reformulamos livremente:

> O erro de Nietzsche e de todos os pensadores da vontade é de ter esquecido a dimensão em potência do passado e de ter considerado a repetição apenas no modo do pretérito. Entretanto, o passado é ele próprio, em potência, um inacabado, assim como o mostra a figura "Bartleby" de Melville por trás da qual identificamos uma ascese do inacabamento" (SANTINI, 2006, p. 180).

Logo após, veremos que deva ser liberado dessa condenação de Agamben, o filósofos da vontade, o francês Paul Ricoeur. Evidentemente, Gilles Deleuze, o pensador de uma ontologia do virtual inspirada em Spinoza.

Prosseguindo nossas tentativas de esclarecimento, ao consultar Paul Ricoeur e um representante dos Estudos de Letras no Brasil. Em uma magnífica reflexão sobre a narrativa, Paul Ricoeur[76] postula que *a vida* de uma atividade narrativa se apóia num "*schématisme*" dinâmico caracterizador de toda tradição. A partir deste postulado kantiano, ele desenvolve uma reflexão que revela que "*la construcion de la tradicion repousa sobre la interacción entre los dos atores de inovación y de sedimentacion"* (p.

---

[74] Com uma versão um pouco diferente em *La vie des images* de J-J. Wunenburger. PUG, 2002, p.172-173.
[75] Do latim "inteligere", perceber, compreender.
[76] *Educación política*. Buenos Aires: Prometeu Libros, 2009, p. 47-48.

47). A partir de, e graças à força projetiva dessa “sedimentação", um gênero de discurso como a epopeia evolui em nova roupagem através do tempo, assim como demonstrou o livro de Saulo Neiva[77]. O mesmo se pode afirmar a propósito das variantes antropológicas do sujeito[78]. Hoje a variante privilegiada é o processo de formação ou subjetivação[79]. Pois, singularidades inéditas vivenciadas pelas diversas gerações[80], se evidenciam periodicamente com novo potencial da Tradição, cada vez que surge na comunidade mentes imaginativamente poderosas. Assim o entende Paul Ricoeur[81] quando conclui que “*la inovación sigue siendo uma conduta seguida por regras; la obra de la imaginación no parte de nada. Está ligada de una otra manera a los modelos recebidos pela tradición”* (RICOEUR, p. 48). Mas, adiciona ele logo, “en una relación variable con esos modelos”. O artista plástico contemporâneo Marco Del Rey explica melhor essa presencia ricoeuriana do passado no presente. Vejamos como:

Apresentando a obra de Marco del Rey na TV-V[82], o curador da exposição na Fundação Maeght em Nova York recebeu a resposta seguinte à respeito de sua posição de artista no mundo atual: pode ser considerado pós-moderno, mas no sentido de que na sua obra a influência pós-moderna para ele reside na faculdade de dialogar com todas as gerações anteriores, do ponto de vista dos códigos, do ponto de vista da matéria, etc. Ele captura nas obras do passado algo que faz parte da essência de cada uma, mas que até o momento tem aparentemente escapado a todos os amantes da arte. É justamente aquela proto-realidade despercebida que suscita problema, que o interroga e que lhe cabe tornar realidade. Este presumido hipotexto é um mito potencial, a ser concebido na filiação de uma vasta memória do *homo sapiens* banhando numa dupla cultura universal e local. A Arte participa do mesmo processo e da mesma ascendência. “Assim estão ligados ontem e hoje em minha produção”, conclui o artista. Daí se infere uma de nossas melhores hipóteses de leitura para investigar as narrativas dum autor criativo como Nassar que passa por difícil. Agamben já fortaleceu esse postulado.

---

[77] *Avatares da epopeia.* Recife: Massangana, 2009.
[78] Alain Touraine, *Crítica da Modernidade*, Tradução de Elia Ferreira Edel, Petrópolis: Vozes, 2002, mais outras obras do autor.
[79] cf. Touraine, 2002; Jean-Pierre Lebrun, *A perversão comum*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
[80] Sob a pressão dos contextos geográficos, tecnológicos, filosóficos, religiosos.
[81] Obra citada, p.48.
[82] Dia 16/12/2011.

Antes de concluir, cedemos a palavra a uma porta-voz da teoria da Literatura que responderá à pergunta: como se compreende essa dialética Modernidade/Tradição no domínio específico da História das obras canônicas? Responde-nos Leila Perrone-Moisés[83]:

> Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada [...] comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimo e trocas. A literatura nasce na literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e companheira. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94).

A professora Perrone-Moisés acha judiciosamente que Tradição e Modernidade são feitas para dialogar, sendo herdeira legítima da primeira que a amamentou. Reencontramos sob a pena da estudiosa paulista a imagem do embrião de Agamben, ao lado de elementos que sub-entendem o conceito de intertextualidade de Bakhtin/Kristeva. A intertextualidade foi re-descrita recentemente em ligação com tradição literária e a memória cultural por Tiphaine Samoyault em seu livro *Intertextualité*: mémoire de la Littérature / Intertextualidade, memória da literatura. Assim, torna-se moderno, a qualquer época e em qualquer domínio de saber e de fazer, quem sabe extrair do passado algo que esta tem guardado em reserva para o futuro.

Veremos que essas considerações não são de modo algum a nossa concepção da personagem na obra de Raduan Nassar de um livro a outro.

Conclusão

Para nós, a pertinência do debate entre Tradição e Modernidade acima exposto reside, para além de fazer ressaltar a excepcionalidade da produção e recepção das obras de arte e literatura, no relance da questão das tensões milenares entre gerações no seio da família[84], ou na esfera pública[85] ou na esfera privada das relações inter-sexuais[86]. Percebemos que, seja qual for o plano considerado, está sempre implicado um jogo de poder catalisado e mediado por

---

[83] *Flor de escrivaninha*, apud Soraya Borges, In: Enivalda N. Freitas e Soraia Borges Costa, org., *Arquétipos e Mitos na Literatura*, Uberlândia, 2011, p. 81:
[83] Paris: Nathan, 2001.
[84] *Lavoura arcaica.*
[85] *Menina a caminho.*
[86] *Um copo de cólera*.

Narciso, Eros, Édipo, A Esfinge Medusa, Ícaro, o grande Outro. Este Outro externo ao sujeito individual é, segundo Lacan, o mestre dos significantes, tanto no discurso-imagem do sonho como no discurso-práxis da vigília. Sonho e vigília enfrentam um "real" impossível e ondas de desejos insaciáveis que empurram os sujeitos para o Thanatos se não intervém o freio da castração simbólica, o preço a pagar para a interminável humanização. Pois a existência autenticamente humana, em outras palavras, a hominização plena, ou seja, a passagem da natureza à cultura, ou seja, a conquista por cada embrião humano daquilo que se chama civilização, transitada pelo mito de Ulisses, uma viagem cheia de armadilhas que vem de nós e de fora de nós, e que só se vencem por uma dinâmica de superação chamada resiliência[87]. Tratam desta dinâmica os autores de nossa bibliografia: Freud, Lacan, Boris Cyrulnik, Jean-Pierre Lebrun, Julia Kristeva. As obras de Raduan Nassar, a que temos acenado ao longo desses percursos, propõem cenários de resiliência fracassada ou vitoriosa, que servem de advertências para modernosos e tradicionalistas. As narrativas *Menina a caminho*, *Um copo de cólera*, *Lavoura arcaica*, sugerem uma recomposição da dialética Modernidade/Tradição, dialética a qual, na ordem da filosofia e da história cultural, Giorgio Agamben convida a Literatura e filosofia cruzam-se por um acaso feliz.

A tradição é incentivadora de inovação sempre moderna se, por inovação entendemos uma invenção que responda aos gritos de uma geração a fim que melhor se conheça, que melhor compreenda seu destino e o caminho para realizá-lo num quadro axiológico que respeita a sua singularidade, a do outro semelhante, a grandeza comum de sua origem e de seu fim. Mas por isso, é preciso passar ao crivo, em vez de fetichizá-los apressadamente, certos itens que a Modernidade falsamente revolucionária tem erigidos em absoluto na sua pasta de trabalho, como, por exemplo, o que designamos por "autonomia do sujeito", "fragmentação", "o não sentido", "ausência de referência", "sacralização ou transcendência da imanência", "presentismo", um apego ao efêmero que, proscrevendo o olhar para o passado, o futuro e o eterno, miserabiliza a grandeza e a promessa na vida humana.

[87] Marie Anaut: *A resiliência: superando os obstáculos*/ La résilience: surmonter les traumatismes/ Paris: Armand Colin, 2008.

CAPÍTULO II- CONVERGÊNCIAS HERMENÊUTICAS: ROMANCE DE FORMAÇÃO E *POÉTICA DA LEITURA* EM RADUAN NASSAR

I- Introdução

Colocado na sequência do capítulo anterior, “Tradição/Mito e Modernidade”, aprofundamos a proposta de leitura psicocrítica e mitocrítica posta, sobretudo, a serviço da interpretação de *Menina a caminho*. O que não impede de envolver cá e lá em nossas considerações sobre as duas outras obras mais extensas de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* subsidiariamente, e *Um copo de cólera*.

Menina a caminho passa por um conto, mas pode certamente ser alinhado assim como o segundo na categoria das “narrativas de educação”, geralmente chamadas equivocadamente de “romances de formação”. Contudo, por insólito que isso possa parecer à primeira vista, conferimos também essa denominação à terceira obra, baseando-nos, em certas reflexões dos filósofos Eric Deschavanne e Paul-Henri Tavoillot (2007), e igualmente em Jacques Rancière (2007/1998). Embora inferida, como se deve, dos processos de realização e de estruturação das obras de Nassar, nossa hipótese de leitura se encontra em afinidade com certos apontamentos deduzidos de Lorenzo Vinciguerra, exegeta de Baruch Spinoza (2005), que explicitaremos mais adiante. Assim como no capítulo anterior, almejamos pôr em confronto duas vertentes culturais que cabem na polivalência do par dialético Tradição/Modernidade.

Ao lado desse postulado “romance de formação”, uma segunda hipótese do presente capítulo, reside na Tradição e modernidade em clima de tensão psicológico-sexual e política assim como a estrutura dramática das narrativas de Raduan Nassar; Ambas as hipóteses servem de princípio ativo de percursos narrativos e de questionamentos de diversas ordens que darão a este trabalho a configuração de uma *Poética da leitura*. Uma vez que, a produção é inseparável da recepção, teremos, por conseguinte, uma dupla problemática nesta poética, ou seja, será implicado o trinômio Autor-Texto-Leitor em torno da gestação e da gestão dos destinos dos personagens. Como veremos, no quadro de uma poética, este tabuleiro é sem fronteira. Não é de espantar se ali vem testemunhar obras, autores e críticos estrangeiros (franceses, italianos, etc), como temos demonstrado no primeiro capítulo,

Nossa estratégia de percurso consiste, no prolongamento do capítulo anterior sobre tradição e modernidade do mito, em uma sucessão alternada de “reflexões teóricas” sobre o texto de Nassar como mito, como sonho, alavancadas por um imaginário de dupla natureza: um, estruturado antropologicamente, outro estruturado por forças não conscientes, digamos “inconscientes”. Neste em particular, nossa experiência de leitura das obras nos deixou com vontade de pôr em diálogo o nosso autor com certos pensadores das ciências humanas (Freud, Durand e outros) sem garantia prévia de que a imaginação literária de um vai concordar com a imaginação intelectual dos outros, e se concordar, até que grau irá essa concordância entre as respectivas invenções? É uma forma de literatura comparada ou até de poética comparada que se necessita aqui e que supomos ainda inexiste na quase totalidade das instituições universitárias, e de que ofertamos um tímido esboço, assaz limitado, construído nas páginas a seguir.

Iniciaremos nossa caminhada sacrificada a um esquema escolar, na medida em que teoriza, para além do que a produtividade da leitura requer, e não se dirige a ninguém: os professores devem saber, como nós, do que se trata e muito mais; os alunos pesquisadores dispõem de muitos manuais e tratados para não precisar das sínteses expostas aqui.

Realmente, é uma fala sem destino, que deveria ser dispensada. Mas as coisas sendo como são, ingressemos estoicamente em momentos teóricos similares aos do primeiro capítulo. Eles serão entrecortados por momentos escassos de análise, por onde se infiltrarão as nossas intervenções de leitor, até chegarmos aos últimos fragmentos de análise verdadeira de *Menina a caminho*.

Terminamos essas considerações iniciais, reiterando o breve olhar da “Apresentação Geral” sobre as três narrativas de Raduan Nassar em pauta. A dor do mundo atravessa o destino dos protagonistas. Cada narrativa se encerra (mas será mesmo?) por um cenário dramático. Nossa poética do leitor já está em alerta. Não seria possível supor uma comum estrutura em *flashback*? O sujeito leitor será submetido à tarefa detetivesca, bem freudiana, de trazer à tona outras histórias em que ressoam o não dito dos textos de superfície, acionando, por exemplo, os achados das atuais conceptualizações da dinâmica da *resiliência.* Antes de uma retomada no parágrafo a seguir, a *resiliência* diz respeito aos rituais de superação de problemas no cotidiano, no caso de *Menina a caminho*, de problemas correlatos à

identidade sexual, à identidade política que lhe é subjacente, sendo ambas em devir, como toda identidade. Em outras palavras, o sujeito desejante passa necessariamente por certas provações. Os atores em suas experiências se ressentem disso no decorrer de um processo de socialização que, ao encontro das especulações do imaginário social de Claude Dubar[88] (2006), abona "identidades legitimamente asseveradas".

Portanto, detrás da fábula da identidade, ou de preferência junto com ela, as imagens do sonho como texto, ou do texto como sonho que vamos convocar, teceriam uma outra fábula: a fábula do devir-mulher da menina em *Menina a caminho*[89] (MC), a do devir–afetivo realmente adulto do adolescente André e da adolescente Ana em *Lavoura arcaica*[90] (LA) e do casal de *Um Copo de cólera*[91] (UCC), a do devir realmente adulto emocionalmente quando a ditadura cria curto-circuito até na intimidade entre quatro paredes. Já penetramos nesta *Poética da leitura*.

Tem nos arrastado até as atribulações dos heróis e heroínas nassarianos e seu andamento dialético texto-autor-repertório do leitor e os efeitos de contexto que pesam sobre o texto. Estimamos que antes de qualquer ingerência filosófico-teorico-sociológica-biográfica, o texto fala bastante alto para quem sabe escutar o silêncio das imagens e mitos que povoam as obras de Raduan Nassar. Eles já proporcionam à leitura possibilidades de elaborar lances intuitivos e criativos em torno de uma identidade sexual em processamento em que se infiltra uma identidade política. Nesta perspectiva, o texto vai, provavelmente, indicar junto a um dono de poder político, um dono de poder econômico ou religioso. Pois o poder é narcisista por essência. Para a infelicidade dos súditos, um poder nunca se exerce sem conluio com um *alter ego*, uma sorte de *sombra especular* que é o poder econômico. Daí a relevância da opinião de Michel Foucault sobre a ubiquidade do poder. De que maneira vai se produzir concretamente o casamento do sexo com o poder em Nassar? Caberá a nossa análise responder.

---

[88] DUBAR, Claude. *A crise das identidades. A interpretação de uma mutação*. Trad. Catarina Matos. Belo Horizonte: Ed. Afrontamento, 2006, p.21.

[89] NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Indicado pela sigla MC, seguida do número de páginas.

[90] ____. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Indicado pela sigla LA, seguida do número de páginas.

[91] ____. *Um copo de cólera*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Indicado pela sigla UCC, seguida do número de páginas.

II- Momentos teóricos

Como dissemos, o trajeto narrativo da menina em *Menina a caminho*, todo externo (aparentemente) e do adolescente André/Ana (muito interiorizado pela memória) em *Lavoura arcaica*, assim como as diferentes etapas da sua subjetividade, serão inicialmente lidos mediante o prisma de duas hermenêuticas postas em diálogo entre elas - a psicanalítica, de Sigmund Freud, a antropológica, de Gilbert Durand - colocadas também em confronto com o imaginário e a escuta do leitor. Eis o essencial, a qual servirão de adjuvantes, ainda no viés comparativo, outras invenções de sociólogos, de filósofos e de críticos avalizados. O presente subtítulo ambiciona levar adiante esses recursos até uma abordagem singular.

Neste intuito, para lançar as nossas investigações, emitimos três (3) postulados relacionados aos processos oníricos, ao imaginário produtor e à (a)temporalidade do mito. No que tange aos dois primeiros, abriremos um parágrafo sobre a convergência hermenêutica e outro sobre a criação onírica. O terceiro já consta no capítulo, mas será retomado aqui de modo esparso. No fundo, a questão do mito remete a uma discussão plurissecular entre poeticistas e historiadores da literatura, entre antropólogos e mitólogos, estudiosos da História, estudiosos da filosofia e da psicanálise.

II- 1. A convergência das Hermenêuticas de Freud & de Gilbert Durand

Pares opostos em relação de inversão são umas das figuras da retórica do Sonho assim como um dos traços da dinâmica do Imaginário criador. Ao lado do inconsciente imaginário de Jacques Lacan[92], que se inclui na tríade "imaginário/Simbólico/Real, o imaginário de Gilbert Durand (*A imaginação simbólica*) opera assim como o mito no pré-consciente. Durand declina o imaginário em regime diurno e o regime noturno. Vigora entre os dois uma relação dialética da qual participam as imagens representativas de nosso universo humano, natural e sobrenatural. Pois os dois regimes impulsionam o ato de criar e de imaginar na ambivalência. A criação de realidades visíveis e invisíveis, abstratas e concretas, reais e irreais, institui, quando não superposições inconciliáveis e irrepresentáveis,

[92] Dicionário Encyclopédico de Psicanálise. Pierre Kaufman, org,Jorge Zahar, Rio de Janeiro,1996, verbete Inconsciente de J.Dor,p. 264-471.

um quase infinito número de entidades bi-face como frente e verso. Temos assim, rede de representações ou de a-representações que dialetizam claro/obscuro, dia/noite, grande/pequeno, alto/baixo, ou que fabricam entes bifrontes como o claro-obscuro. Em nossas próximas considerações, mediante uma observação de inversão, reversão e superposição semânticas queremos, sobretudo, apontar dois dos vários pontos de aproximação, no plano da descrição analítica, entre a Hermenêutica da Metapsicologia (Freud) e a Hermenêutica antropológica de Durand: importância da retórica onírica e do mito.

Inversão e ambivalência estão em destaque nos escritos teóricos consultados assim como, de resto, nos dois livros de Raduan Nassar que serão sucessivamente analisados. No que tange às narrativas, são no fim das contas indicadoras do dinamismo da dupla pulsional privilegiada por Freud na sua virada antropológica dos anos 1920, a saber Vida e Morte. Nós adotamos a versão eufemizada daquela dupla. Ela consiste, no horizonte de nossas leituras, em uma luta para substituição de formas culturais ou pela prevalência de visão de mundo entre épocas e gerações. Passa assim a se chamar Tradição e Modernidade, com todas as nuanças para que recorram esses dois "conceitos moles" (Georges Balandier)[93]. Outras duplas freudianas, subjacentes ao viver/morrer, rondam certamente por aí, em particular princípio de prazer/princípio de realidade, - embora Lacan tenda a enfatizar gozo/castração. Veremos que esses pares de opostos estruturam todo texto literário, toda representação, por regular o agir humano em geral.

Os processos ditos "primários" (lapsos, inversão do contrário, esquecimento) influenciam a representação principalmente nos sonhos (um continente maior do que a vigília) e governam o mundo caótico do inconsciente. Acontece que a cada imaginação, outrora estigmatizada pelo apelativo de "louca da casa", se comporta de acordo com essa lógica subliminar. Basta lembrar-se de nossa precedente incursão no terreno das categorias diurno/noturno de Durand ou, se preferir, a poética de Gaston Bachelard[94] e, na mesma inspiração durandiana, o título da tese de Jacques

[93] Georges Balandier. In: MESURE e SAVIDAN, 2006, p. 1186.
[94] BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 205.

Pierre, *Mircea Eliade: o dia, a noite*[95]. Já está esboçado um duplo laço entre as duas hermenêuticas. Prosseguimos aprofundando essas aproximações preliminares para nos facultar uma melhor compreensão das palavras e enunciados, das suas conotações, omissões, redundâncias, incoerências, incompletude.

Corpus de apoio

Os dois caminhos interpretativos convidando a ir, para além do sentido literal, as palavras, convidam a ler os intertextos de diversas proveniências, a simbologia dos gestos, a razão de ser dos movimentos e dos lugares. Informados pela Psicanálise freud-lacaniana, pelos Mestres da Antropologia do Imaginário (Durand, Eliade), pelo pensador da História da Mitologia Jean-Pierre Vernant, pelos comparatistas literários[96], pelos sociólogos da modernidade e do tempo presente[97] e por plêiade de estudiosos interdisciplinaristas da atualidade J-P Lebrun (1997, 2007,2008); J-J Lecercle (1988), Sophie Marrest-Maleval (2010), Jean Bessière (2010); Benoît Vincent e Chantal Foucrier[98], Julgamos capacitados para empreender leituras que mostram como suprir trechos faltantes no discurso narrativo de Raduan Nassar. Dito de outra maneira, esperamos produzir leituras que façam advir não ditos na urdidura das narrativas em pauta, que restituam ou evidenciem trechos ou elementos (funções, nomeações, papéis) omitidos ou subtraídos ou mascarados pela censura ou por uma lei ou autoridade externa ao desejo do sujeito personagem e do sujeito escrevente.

Cumpre observar que o Autor real não está posto em questão, nesse tipo de trabalho. Apenas nos provoca e nos concerne, a sua arte de “criar/descriar”, uma dinamicidade do imaginário criador, as quais acompanharemos à luz dos parâmetros acima mencionados. Da escola de Durand, temos assinalado no capítulo anterior a grande importância de Jean-Jacques Wunenburger.

A respeito de *Lavoura arcaica*, essas leituras se têm revelado particularmente interessantes. Graças a elas, poderemos trabalhar os vazios, os desvios semânticos e estruturais. Sinais desses vazios e desvios afetam a superfície de qualquer grande texto literário de diversas maneiras: pelas inversões e duplicações, pelos lapsos

---

[95] *Mircea Eliade:* Le jour, La nuit. Montréal: Editions HMH,1992.
[96] Pierre Brunel et al. *Compêndio de Literatura comparada*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
[97] Georges Bakandier, 2002. Edgar Morin e seus colaboradores, 2002.
[98] In: CHAUVIN, SIGANOS e outros, 2005.

semânticos, as atemporalidades, os deslocamentos de sentido ou pelas falsas atribuições, trocas de endereços, de lugares, de sexo, de idade, de sexo, de objeto, assim como pelas ambivalências que temos acima assinaladas.

Todos esses elementos estão em jogo nas narrativas em pauta. Os desejos são tão propensos a organizar "clusters", nós, constelações disto e daquilo que quase nunca existem, a projetar imagens, signos e símbolos celibatários ou solitários que acabamos, por vezes, por não poder discernir o que pertence ao imaginário *stricto sensu* e o que pertence ao subliminar. Imaginário e inconsciente são forças que multiplicam duplos associados ou antagônicos, protótipos ou arquétipos subsumindo uma vasta família de entidades ou seres simbólicos. Estes, por sua vez, constituem isotopias em todas as ordens, no mesmo livro ou parte de livro; esses entes simbólicos são aptos a arrolar grandes unidades sintáticas e semânticas para além das microunidades (lexemas, morfemas, prefixos, sufixos). De fato, eles se ataram em isotopias de personagens, isotopias espaciais, isotopias de objetos técnicos, de objetos da natureza, isotopias de situações.

Em princípio, um texto assim assediado por tão grande quantidade de recursos interpretativos acaba por oferecer uma mina inesgotável a explorar em todos os níveis. Nada escapa a tal mobilização de meios de ação: cenários, percursos, fatos, eventos, sequências de ações, discursos, as faltas, os silêncios, as tagarelices, as redundâncias e repetições. Uma falácia a ser evitada: a ideia de que conceitos, noções, antecedem as manobras e as estratégias do texto. Para nós, é Nassar que fala através de tudo que acabamos de antecipar.

Identidade e sujeito

Depois dessas generalidades, tal como o autoriza apresentar nosso corpus, antes de maior desenvolvimento sobre o grande contributo do saber psicanalítico do sonho. Impõe-se um parágrafo sobre a identidade e o sujeito. Com efeito, identidade e sujeito são duas palavras chaves em nosso discurso, uma vez que temos optado por considerar como narrativas de formação ou de educação os textos de Raduan Nassar. Denis Pernot, autor do verbete "roman de formation", *no Dictionnaire du littéraire*[99] nos diz que esse tipo de literatura, nascida no século 18 casava o romance picaresco (por sua irreverência implícita ou explícita) e a narrativa de

[99] Aron, P; Saint-Jacques, D; Viala, A.(orgs). Paris: PUF, 2006, p.547-548.

viagem, mas que foi progressivamente que obteve os seus traços definidores: no século XIX, principalmente nos países de cultura germânica onde cresceu em importância a formação dos jovens, o interesse pela criança em outras eras culturais; finalmente no começo do século XX quando sob a influência da didática e dos modelos escolares a adolescência adquiriu estatuto sociológico. Desde então, um público era criado, ao qual soube responder obras de escritores de valor. Mas é preciso lembrar que esta literatura tem a ver com o deslocamento espacial e certo afastamento do lar paterno/materno por razões diversas, entre as quais um melhor reconhecimento de si mesmo como sujeito.

No plano narrativo, o romance de formação focaliza em primeiro lugar um sujeito, que ora pode ser um *ele*, cuja perspectiva narrativa é privilegiada, ora um eu, cujos enunciados coincidem com os do narrador na ficção homodiegética. José Lins do Rego escolhe tanto uma (o ele de *Menino de engenho)* tanto outra opção (o eu de *Meus verdes anos*). Dizem do Prêmio Nobel de Literatura J.M.G. Le Clézio, renomado como autor de literatura infanto-juvenil, que ele sabe usar a terceira pessoa de maneira conferir ao leitor a sensação de um eu enunciativo por parte da personagem posta em perspectiva[100].

A nosso ver, Raduan Nassar tem conseguido igual efeito por caminho próprio. Temos em nosso corpus uma narrativa em eu, *Lavoura arcaica,* e uma narrativa em ele, *Menina a caminho*. Obviamente a câmera do filme sobre a primeira narrativa reforça a intensidade de presença do jovem André, enquanto falta ainda um filme sobre a menina de *Menina a caminho.* Apesar disto, não há dúvida nenhuma que, neste conto, assim como em Chapeuzinho vermelho, a Menina rouba a cena e comanda a máquina representativa do papel dessas mocinhas. Voltaremos adiante sobre essa questão e sobre a posição do autor. Por enquanto, é preciso esclarecer o nosso entendimento dos vocábulos eu e sujeito. Conforme a psicanalista Sonia Alberti[101] (2004, p.14):

> O eu (instância psicanalítica)[102] é um gestalt imaginário que utilizo para me identificar e diferenciar dos outros; o sujeito (instância sociolinguística)[103], por sua vez, é sempre efeito da fala (...). Em psicanálise, o sujeito é aquele que fala. Muitas vezes o eu pode resistir ao advento do sujeito impedindo

[100] Ex. *Mondo et autres histoires*. Paris: Folio Plus, 1991. Com um dossiê sobre a arte do escritor por Martine Martiarena.
[101] *O adolescente e o outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.14.
[102] Grifo nosso.
[103] Grifo nosso

> que fale, por inibição, por covardia, por repetição de um modo de ser que impede o surgimento do desejo.

A problemática do desejo será encarada na ocasião da interpretação de *Lavoura arcaica*. Ainda a caminho do trabalho do sonho, paramos mais um pouco para dar um primeiro esboço da noção de identidade, sem nos afastar ou sair do ambiente da psicanálise nem do imaginário mítico, nem da perspectiva da obra de Raduan Nassar, que é primeira em nossas considerações.

O discurso literário promove diferenças e relações. Sujeitos e objetos obedecem às mais equívocas e insuspeitas modalidades de relacionamento. Pelo mecanismo de *condensação*[104], o texto povoa-se de heterogeneidades e hibridades onde esperamos achar um *Um*. Pois acontece que o Múltiplo indexa paradoxalmente o *Um* arquetípico.

Em Raduan Nassar, temos observado um mecanismo de deslocamento através do qual surge uma função sujeito onde se esperava fisgar a figura de um objeto, e vice-versa. Neste ficcionista, eventos de suma importância, como a epifania flutuante de uma identidade se retrai por trás de um processo de incubação e requer a tal ponto o ritual de uma viagem ou de um caminhamento que, obedecendo a essa lógica, sentimos a necessidade de redigir sobre este autor um capítulo sobre o imaginário do segredo. O segredo nos recoloca automaticamente entre o identificável e o não identificável, no ambiente de pesquisa do cientista social americano Anselm Strauss (1999/1993) que em seu livro *Espelhos e Máscaras*, desenvolve uma dialética identidade/alteridade.

A *condensação* freudiana de que somos partidos, tem muito a ver com essa fábrica subterrânea de identificação e de identidade ao instalarmos numa espécie de mostrar esconder, de retenção da verdade múltipla do ser. Estamos desde o começo numa retórica onírica, o que se condensa é um múltiplo sob a cara de um. Freud, nesta retórica, confere ao mecanismo da condensação a equivalência do “estranho familiar” de um mito: o mito de Proteu. A condição de aceitar que este Proteu freudiano, em vez de somente metamorfosear-se sem fim, sabe também reunir todos os seus avatares em uma única figura arcimboldiana. Esta figura é bem a da identidade, complexa em sua in-essência, a do humano múltiplo do sociólogo

[104] Consiste no ocultamento ou na combinação de alguns acontecimentos do sonho latente, permitindo alguns fragmentos do conteúdo latente no sonho manifesto..

Bernard Lahire[105]. Tudo isso não passa da projeção daquilo que lemos na tessitura das narrativas em leitura. Banalizadas em termos objetivos com as considerações anteriores sobre a importância, nas duas hermenêuticas, dos micro- e macro-elementos linguísticos, indicamos o interesse que reveste o trabalho de Jean Starobinski inspirado nos anagramas de Ferdinand de Saussure, e intitulado *As palavras sob as palavras*[106]*.* É um instigante caminho para descer no porão dos textos à procura do conteúdo latente sugerido por Freud (ver mais adiante) ou para seguir o conselho de Lacan e Leclaire: *ler ao pé da letra*[107]*.*

Com efeito, não há elementos descartáveis no discurso do analisante nem num texto saída da oficina da imaginação criadora. Tudo é eloquente, inclusive o itálico, a multiplicação de maiúsculas ou, como nas *Memórias* do presidente Schreber diagnosticadas por Freud, a omissão constante de uma letra (sintoma de medo e de angústia). Tudo significa. Deus (o Mestre dos significantes) está nos detalhes.

II- 2. Novos enlaces do sonho e da imaginação criadora

Veremos que Nassar escreve como a partir de um sonho ou de um devaneio. Para melhor entender isso, é útil explicitar a mais complexa das figuras do sonho: a *condensação*, a metáfora na designação da tradição retórica. Já temos percebido a sua importância enorme para definir a identidade. Ela contracena na retórica freudo-lacaniana do sonho com dois outros mecanismos que são o *deslocamento* (a clássica metonímia), a inversão (amiúde uma per-versão). Por enquanto, deixamos de lado a quarta figura, a *elaboração secundária.* Reenviamos a Jean-Bellemin Noel que trata dela em *La psychanalyse du texte littéraire*[108], porque ela se afasta do inconsciente *stricto sensu*.

O Inconsciente é, antes de tudo, o campo dos processos ditos primários ou da energia pulsional em liberdade. O sonho, o espaço por excelência dessas férias da razão e do interdito, tem-se revelado o campo de manobra da *condensação*. Tivemos a chance de cair sobre o livro dum especialista francês do imaginário

---

[105] *O Homem múltiplo*: Lisboa: Instituto Piaget, 2003/2001.
[106] São Paulo: Perspectiva, 1974.
[107] Lacan, J. Escritos. São Paulo: Perspectiva,1978,cap.6; Leclaire, *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva,1973, cap. 5.
[108] Paris: Nathan, 1996, p.43.

mítico, Léon Cellier: *Percursos iniciáticos/Parcours initiatiques*[109]. Ali se encontra um capítulo (p. 191-220) sobre o poeta Baudelaire intitulado "Sobre uma retórica profunda: Baudelaire e o oximoro" / D´une rhétorique profonde: Baudelaire et l´oximoron.

Interessa-nos particularmente neste estudo a oportunidade que esta figura oferece de relacionar a condensação lacaniana ao oximoro[110] da retórica clássica e também de nos trazer de volta à grande categoria do imaginário durandiano que é o Regime noturno. O Regime noturno apresenta duas vertentes, numa tabela assaz conhecida de Gilbert Durand[111]: a vertente sintética e a vertente mística, ambas dominadas avultando o traço da eufemização. Pela eufemização, os conflitos frontais que caracterizam o traço belicoso e polêmico do Regime diurno atenuam-se, amenizam-se. Configura-se neste ambiente a aliança dos opostos, dos contrários e mesmo dos contraditórios. Até mesmo a ameaça da finitude metamorfoseia-se em atemporalidade (o "tempo" do sonho) ou no paradoxo da eternidade no tempo. A *condensação* é, por conseguinte, uma figura de ligamento, de aproximação de atributos ou de elementos antes marcados por uma diferença profunda. O epíteto "profundo" que qualifica a retórica, que Léon Cellier estudou em Baudelaire como dominante metafórica, demonstra um parentesco, ou mesmo uma notável similaridade com a união dos contrários do oximoro, e se revela, como dissemos, um traço essencial do Regime noturno do imaginário. É mais um ponto comum entre Hermenêutica freudiana e a Hermenêutica do imaginário chamada de Mitocrítica por Gilbert Durand[112]. O noturno está sempre nas almas apaixonadas e o diurno na cabeça dos Pais e do Poder (pelo dinheiro ou pelo governo da multidão).

Ainda na perspectiva da ponte que estamos construindo entre as duas hermenêuticas, temos de acrescentar algumas precisões sobre a iniciativa dos discípulos de Durand da "Escola de Grenoble". Sob a direção de Danièle Chauvin, André Siganos, e Philippe Walter, eles publicaram no dicionário acima mencionado, *Questions de Mythocrítique /Questões de mitocrítica*[113], não menos de trinta e um (31) estudos. Três destes trabalhos concernem particularmente: nosso trabalho:

---

[109] Neuchâtel: À La Baconnière, 1977.
[110] Figura de linguagem que harmoniza dois conceitos opostos numa só expressão, formando assim um terceiro conceito que dependerá da interpretação do leitor. Trata-se duma figura da retórica clássica
[111] *A Imaginação simbólica.* São Paulo: Cultrix, 1988, p.66.
[112] *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996; "Passo a Passo Mitocrítico", p. 245-259.
[113] Paris: Imago, 2005.

“Desejos e Mito” / Désirs et Mythe, da filósofa Camille Dumoulié (p. 191-111), “Devaneio e Mito”/ Rêverie et Mythe, de Zoé Samaras (p. 295-307), A nostalgia do arcaico/ “La nostalgie de l´archaïque” (André Siganos, p.111-115). Imaginário (Mito) e Psicanálise (Desejo, Sonho) flertem obviamente nos dois primeiros títulos. Mais discreto, o terceiro exige trazer à tona a cumplicidade do Imaginário com o mecanismo onírico da inversão e a formação do Inconsciente chamada “a volta do recalcado”.

Com sagacidade, André Siganos detectou essa dupla presença do Inconsciente no dinamismo da imaginação de uma boa porção de obras da modernidade que trabalham a temática do retorno ao passado, característico do sonho, e que se encontra tanto na prática clínica da anamnese como na emergência repentina de um fato do passado que estimamos esquecido. Com a questão do esquecimento estamos no domínio dos fenômenos reunidos por Freud[114] (lapso, ato falho, esquecimento etc). Mas não saímos, por isso, das terras do sonho. Pois a psique não delimita nitidamente as suas fronteiras internas.

Encerramos, porém, essas considerações que reivindicam não “o conflito das interpretações”, como diz Paul Ricoeur, mas de preferência a sua convergência,afim de dar conta da obra de Raduan Nassar. Acrescentamos uma recomendação de ordem bibliográfica aos que gostariam de verificar a flexibilidade metodológica da Mitocrítica que, para nós, mantém estreita relação com a Psicanálise: consultar os verbetes Mito e Ciência, Mito e História, Mito e Fantástico, Mito e Memória, no livro acima citado organizado por Chauvin, Siganos e Walter. Ele proporciona também uma reflexão sobre Tradição e Modernidade do Mito, objeto de um de nossos capítulos.

Além da contribuição dos colaboradores de *Questões de Mitocrítica*, para a nossa convergência das Hermenêuticas, citaremos para concluir esta primeira justificativa teórica o testemunho do ilustre psicólogo Jean Château. Ele afirmou que “*A imaginação nunca corta completamente o cordão umbilical que o liga aos afetos/ L´imagination ne rompt jamais complètement le cordon ombilical qui le lie aux affects*”[115].

---

[114] O.C., Vol; VI, Imago,1980) sob o título de “*Psicopatologia da vida cotidiana*”.

[115] Apud. Robert Ellrodt, Réflexions sur la critique et la poétique. In Murielle Gagnebin et Christine Savinel, orgs, *Starobinski em mouvement*. Paris: Champ Vallon, 2001, p.84).

Nossa leitura de Raduan Nassar nos autoriza a afirmar que Chateau acertou em cheio. A organização da psique não corta de maneira alguma o cordão umbilical entre imaginário e inconsciente. Intuitivamente temos chegado à mesma conclusão ao ler um texto como *Lavoura arcaica* ou *Um copo de cólera* ou *Menina a caminho*. Os textos nassarianos são criações da imaginação dinamizadas pelo desejo e habitadas por um segredo. Assim como indicado acima, serão apresentados os resultados dessa pesquisa no capítulo "O imaginário do segredo em Raduan Nassar".

Faz-se necessário agora abordar a vertente onírica do material de nossa investigação, ou seja, a hipótese do texto enquanto sonho, a fim de trazer maior esclarecimento ao trabalho de leitura que exporemos sobre *Menina a caminho* e as outras narrativas: Como se vê, a teoria vem só depois para a exposição da vivência das obras de imaginações.

II- 3. Poética da leitura em Raduan Nassar (I)

II- 3.1. Produção onírica e criação literária em Raduan Nassar: O texto como sonho

A obra literária, produto da imaginação, é uma re-presentação. Esta funda o inconsciente, derivado de um caos. A obra final é um caos paradoxalmente vencido no *re-* da re-presentação. Toda a nossa exposição reside num percurso à revelia do que foi a experiência de leitura. Um fazer vir- à consciência daquilo que se viveu. Cabe lembrar que o Inconsciente é a psique. A dinâmica da psique proporcionou a Freud dois tipos de leitura: uma, baseada em signos manifestos ou representados; outra, múltipla e plausível, inferida da primeira, orientada por conteúdos latentes. Os adjetivos "manifesto" e "latente" qualificam essas respectivas interpretações. O processo de significação latente requer um desvio do olhar, um treinamento no ato de perceber, que efetuamos esporadicamente.

Diversos caminhos foram apontados por efetuarmos como instintivamente exposição, reside Freud para explicar isso, em particular nas obras reunidas sob o nome de Metapsicologia[116]: *Interpretação dos Sonhos, Psicopatologia da vida cotidiana, O Chiste e o inconsciente, Três ensaios sobre a sexualidad*e. O ensinamento destes livros fora posteriormente sintetizado em *Esboço de*

[116] Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

Psicanálise[117], e os mecanismos neles identificados denominados "formações do Inconsciente" (recalcamento, lapsos, atos falhos, esquecimentos, enfim, as figuras do sonho), foram também divulgadas pela filha do Mestre, Anna Freud, em *O ego e os mecanismos de defesa*[118]. Tal é "o básico" do nosso instrumental expositivo que soma onirismo e imaginário criador durandiano. Mas insistimos em repetir: a exposição assim como os instrumentos da exposição são posteriores à leitura propriamente vivida.

Entretanto, esse inconsciente (sigla: **Ics**), matriz do sonho, é uma força de que temos conhecimento apenas pelo efeito de sua passagem. A imaginação não é uma dinâmica mais concreta: ela é uma abstração que a reflexão de Imanuel Kant sobre o "schématisme", as inquirições de Mircea Eliade sobre o mito, assim como os esforços de Gilbert Durand em sua Arquetipologia tentaram trazer para o chão da leitura. As imagens constituem o ponto de cruzamento de ambos os campos de estudo. Tanto no teatrinho do sonho quanto nos símbolos acionados pelos arquétipos subordinados ao "schématisme", constatamos a presença de imagens. Estão aí em meio a traços surpreendentes, silenciosas ou sonoras constelações. Postula-se então, por trás delas, no seu verso, ou em suas concatenações a existência latente de uma alteridade, que nos incumbe achar e denominar no cerne das configurações textuais, plásticas, musicais, gestuais, cinéticas.

Costumam–se chamar *espaço simbólico* o conjugado espaço-movimento-tempo dessas configurações. Notem bem mais uma vez: os estudiosos do imaginário partem em busca de constelações de imagens, nunca de imagens isoladas. Os especialistas do sonho igualmente. O registro das imagens oníricas é predominantemente plásticas, visuais. São de feição caótica. Mesmo assim, elas possibilitam na psique uma fábula acionada pelos mecanismos oníricos: a retórica acima apresentada. Prepondera a questão do desejo em nossas considerações por vir sobre a identidade sexual. É necessário, portanto, focalizar mais um pouco o imaginário do Inconsciente (Ics), mais precisamente do sonho. No lusco-fusco deste imaginário (que a psicanálise lacaniana considera ser um espaço de ilusão), está implicado um trecho de vida do sonhador-autor, sob a cobertura das imagens granjeadas nos dias anteriores ou em períodos remotos do seu passado.

---

[117] Rio de Janeiro: Imago 1998.
[118] Civilização Brasileira, 1986.

Assim como toda fábula ou narrativa lida, tal é o sonho: ambos guardam em reserva possibilidades ocultas, os conteúdos latentes que captamos como que naturalmente se imergirmos na obra. Beneficiando-nos da liberdade expositiva ou de interpretar, que se franqueou a Estética da recepção[119], o leitor profissional, tornado um onirocrítico, não somente descreve a narrativa do sonho ou do texto-sonho apresentado pelo escritor, mas também completa o ato de escrever dele com novos apontamentos de eventos vividos na perspectiva do artefato, e com novos encadeamentos possíveis destes eventos que amiúde o Autor não vê ou esqueceu. Em outras palavras, o leitor criador sonha em segundo grau sobre o sonho criador do escritor. Assim é que a obra se complementa ou se suplementa.

Essa dupla tarefa de redescrição e de ressignificação é indispensável para as tarefas universitárias ou jornalísticas. Pois, embora seja uma terra de liberdade sem comparação, o sonho-texto ou o texto-sonho, - quer na Antropologia do imaginário de Gilbert Durand, quer na Metapsicologia de Freud - se entrega a nós para ser re-sonhado pela mediação das experiências emocionais e perturbadoras do sonhador-autor e do sonhador-personagem. Há sempre por aí uma transmissão sucessiva de forças com vista a uma nova produção.

Mediante o conteúdo manifesto, num texto exposto à sombra do Imaginário durandiano para um público, procura apoiar-se nos mitos e símbolos desvendados e catalogados na grande enciclopédia cultural universal e no repertório nacional ou regional. Isso é uma convenção. Mas existe um segundo nível de exposição: procura-se verificar se o texto estivesse costurando um mito inédito, não repertoriado, quer por ser o resultado de vários mitos simbiotizados pela imaginação do Autor ou por ser uma retomada profundamente modificada de mitos já existentes nas Enciclopédias. Neste novo passo, o Leitor é rei. A referência Freud-lacaniana, a referência durandiana importa pela exposição em termos da tribo letrada. Mas a sensibilidade e a cultura do leitor são prioritárias. Cúmplice da obra que derroga à Vulgata estabelecida pelas Academias, Repertórios e mestres confirmados, esse leitor é o leitor verdadeiro. Os ótimos perversos escritores e leitores burlam talentosamente ou genialmente as poéticas canônicas.

---

[119] Propõe a reformulação da historiografia literária e da interpretação textual, procurando romper com o exclusivismo da teoria de produção e representação da estética tradicional, pois considera a Literatura, enquanto *produção, recepção e comunicação*, uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor.

O inconsciente de um texto muito significativo - e afirmamos que tal é o caso dos textos de Raduan Nassar, - coloca o “receptor adequado” *ipso facto* numa posição que o autoriza a se valer de seu corpo, de suas emoções, de sua memória cultural e, sobretudo, de sua criatividade de co-sonhador como prisma no processo de leitura. Na escrita artística, o inconsciente é uma força suscetível de zombar da teoria mais asseverada, graças à imaginação do artista e do seu receptor junto com ele. De sorte que perante um texto literário, estamos envolvidos antes de mais nada com tudo o que somos, diante e dentro de um emaranhado de influências que incluem a História cultural em toda a sua amplidão universal e regional, e também a história pessoal com suas aspirações estéticas, políticas e religiosas, no banho-maria heterodoxo da consciência e do inconsciente.

O inconsciente, catalizador da ação criativa, está propenso a dar gato por lebre no regime manifesto do texto, criando buracos, deformações, permutações de posições na re-presentação ou naquilo que falaciosamente aparece. Quando se trata do pessoal de uma narrativa especialmente inervada pela energia livre do sonho, como as de Raduan Nassar não se espanta que o olhante seja o olhado e vice-versa, quer por causa de uma censura interiorizada ou um ego castigado ou devido ao recalcado que não ousa mostrar a cara ou “retornar”.

O texto artístico é capaz de encenar tudo isso, a despeito independentemente da intenção da instância produtora. Por uma sorte de efeito dominó, os desvios ultracomplexos da escrita empurram o intérprete para certos malabarismos na sua vontade de desobstruir o caminho do sentido latente. Ou para o silêncio. Pois para dominar o fluxo de impressões contraditórias, de mudanças repentinas, de trocas de papéis, para ir além de um strip-tease que não acaba de desvelar velando, um texto como *Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* lança um SOS irônico aos métodos ou receitas já prontas, em sua área e em outras disciplinas que tratam do eu, do *self,* da identidade. Eles atraem assim uma plêiade de filósofos, de antropólogos, de sociólogos de renome de diversas obediências e que estão na moda para servir de reforço a Freud/Lacan e a Durand e Cia. Aqui está o que se convém chamar “carrefour interdisciplinar” em nossas universidades, e que ao apelar por tantos santos protetores acaba por não saber com qual tomar o caminho certo do paraíso.

Confessamos que, pelo bem e pelo mal, nossa abordagem de Nassar não está abrigada dessa armadilha da cena institucional que tira o leitor da intimidade da

obra para teatralizá-la afora do campo literário como tal. Nossa circunstância atenuante reside na priorização da Mitodologia e da Onirocrítica, como atitude mais do que como sistema a que se deve obediência cega. Ambas auxiliam expor a obra em pauta munida de um GPS de orientação: a dialética Tradição e Modernidade (cap.1). Mas circulamos sozinhos bem antes da tarefa expositiva.

Continuamos em nossas considerações de ordem metodológica sobre o arcabouço teórico de uma tarefa de dissertação. Nesta, já tem entrado em diálogo o postulado do texto como sonho e a hipótese da convergência interpretativa. Surge logo a respeito um problema epistemológico, que tentamos afastar ao recorrer ao princípio de analogia. Mas ele ainda nos persegue. Trata-se do fato que, na maioria dos casos, em nome da interdisciplinaridade, se introduzia o modismo dos casamentos forçados, de deslocamentos de problemas literários propriamente ditos para o eixo do campo social ou do campo filosófico.

Contudo, há de se reconhecer a legitimidade de nossa iniciativa e de uma porção de casos. Obviamente, e segundo diversos exegetas, textos literários como *Alice no País das Maravilhas, Em busca do tempo perdido* são assimiláveis a um sonho, se preferir, a um texto onírico. Exemplos como estes validam o nosso postulado. O fortalece igualmente Sigmund Freud enquanto autor de *Escritores criativos e devaneio*[120]*.* E também Gaston Bachelard pela psicanálise existencial teorizada e praticada em *A Poética do Devaneio*/La poétique de la rêverie[121], além das considerações sobre "O trabalho do sonho", do grande líder francês da Psicocrítica acima citado, Jean-Bellemin Noël[122]. Orienta-se por essa hipótese Jacque Nassif, um dos colaboradores do número "Littérature et Psychanalyse" da revista *Textuel*[123]. Nassif divide o romance *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville em doze sessões psicanalíticas, dando assim a entender que a literatura é uma cena onde evolui abertamente o inconsciente, e, portanto, os mecanismos do sonho e os processos primários que atuam no sonho. Que nossos leitores não se surpreendam, portanto, quando invocamos o sonho e o devaneio como regra de exposição de *Menina a caminho* e das outras narrativas de Nassar.

---

[120] Sigmund Freud. *Escritores criativos e devaneio* (O.C., Rio de Janeiro: Imago, vol. IX, 1980, p.149-162).
[121] Gaston Bachelard. La poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1961.
[122] Jean Bellemin-Noël. *La psychanalyse du texte littéraire*. Paris: Nathan, p.41-47):
[123] Université de Paris 7, N. 39, ano 2000: "Bartleby psychanalyste?" p.32-52.

A próxima etapa do embasamento deste postulado de leitura será balizada pelo estudioso Roberto Silhol. Professor de Literatura francesa nos Estados Unidos, de Letras inglesas e americanas na Sorbonne e na Universidade de Paris VII, pesquisador em Semiologia e Psicanálise literária, Robert Silhol nos interessa em particular pela sua obra "O texto do desejo: *a crítica após Lacan* / *Le texte du désir: la critique après Lacan*[124]. Desde o seu primeiro capítulo, o autor declara sem rodeio: "*Homólogo da palavra por sua função geral de representação, o texto é igualmente o homólogo do sonho*"/ Homologue de la parole par sa fonction générale de représentation, le texte est tout autant un homologue du rêve" (Silhol, 1984, p.29/30). O livro todo é uma sucessão de análise e de teorização pontuais feitas a partir de trechos de obras canônicas da literatura mundial. Como tem-se dado a ver, o nosso próprio postulado consta entre as suas ferramentas. Pouco após, no capítulo II[125], ele emite mais uma hipótese complementar da primeira: em toda obra literária de sucesso está sempre atuando "uma fantasia central".

Gilbert Durand e seus discípulos teriam dito um <u>núcleo mítico</u> (*noyau mythique*) irradiando na obra toda, ao passo que Freud teria evocado <u>um complexo</u>, no sentido global de conjunto de representações inconscientes constituindo uma rede dinâmica de relações. Singularmente é a reflexão sobre o sonho que levou o pai da psicanálise a postular esta noção que tomará corpo no complexo de Édipo. Se o mito é suscetível de uma relação com uma fantasia coletiva explicativa de um problema humano incessantemente reproblematizável, se o sonho relança um analogado do mito (coletivo *stricto sensu*) à nível caótico da fantasia ou do devaneio do sujeito individual, devemos admitir a centralidade do mito e da fantasia num texto artístico.

A "fantasia central" de Robert Silhol estabelece um laço interpretativo entre Psicanálise e Poética do imaginário, nossas duas bases teóricas, pelo ponto de junção que é a metáfora tal como a define Paul Ricoeur em "La imaginación en El discurso y en la acción"[126]. Voltando a olhar para a estrutura do sonho, a fantasia central revela-se também uma noção capital, sendo um sonho (o da personagem, o do narrador/autor) centralizado no sonhador. Pois, quem sonha numa narrativa pode ser, guardando as devidas ressalvas, o autor inscrito ou implícito - um ser proteu,

[124] Lausanne: L´Âge d´Homme/Cistre,1984.
[125] Silhol, 1984, p. 47, 48.
[126] Paul Ricoeur: *Del texto la acción*. Mexico: Fundo de Cultura econômico, 2002, p. 198-218.

móvel, ubíquo, sempre atuando na *poïêsis* do texto se fazendo como catalizador do núcleo mítico ou do complexo. Sobre este particular, acrescentaremos umas reflexões no momento de apresentar *Menina a caminho*. Por enquanto, basta registrar com Roberto Silhol que certos textos são suscetíveis de coincidir em sua gênese com uma operação de fantasmatização[127]. A raiz dessa fantasmatização se lê em *A Interpretação de Sonhos* de Freud (O.C. 1900) quando este disse que o sonho é a realização de um desejo profundo.

Contudo, não devemos esquecer o caráter negativo de muitos de nossos desejos. Há sonhos de efeitos angustiantes, ligados a sentimentos de culpa ou de autopunição, há aqueles que dão vazão à re-emergência de um trauma, ou que atormentam pelo masoquismo de sua reiteração quase histérica. O desejo pervertido em "jouissance", um gozo que, segundo Lacan, é imposto por um superego castigador, empurram o sujeito para uma frustração melancólica[128]. Aceitar essa negatividade é se preparar a entender o que vamos narrar a propósito de *Menina a caminho* e na parte final de *Lavoura arcaica*.

Retenhamos também esse ensinamento: assim como o sonho, todo texto – enquanto conjunto que envolve enunciação, enunciado(s), personagem, estruturação, gestos, emoções, ações - é movido por uma força pulsional, um impulso gerador que vai movimentando e movimentando-se até a exaustão de sua energia. Seria definitivo este esgotamento? Não. O desejo, como a imaginação, é indomável. O corpo somente e seus nervos se cansam. A fantasmática fundamental é um destino criador que sempre tem reserva a desdobrar. Segundo me relatou um professor de francês, o poeta e dramaturgo francês Paul Claudel declarou um dia numa entrevista, que cada artista veio ao mundo para expressar uma única mensagem que ele passa a vida a repetir sob diversas facetas de obra em obra, mas que infelizmente a maioria dos críticos nada percebe disto.

Temos aí uma ideia autêntica desta energia renovada e dos mitos sempre os mesmos que se aprofundam em seu desdobramento em diferentes roupagens nas diversas narrativas de Raduan Nassar, do conto *Menina a caminho* a *Lavoura arcaica* passando por *Um copo de cólera*. Por que parou depois? É assunto da conclusão do presente trabalho.

---

[127] Silhol, cap. II e III, p.47-81.

[128] cd, verbete Gozo, redigido por M. Viltard. In: *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise,* editado por Pierre Kaufman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.221-224.

Repensando um pouco mais na declaração claudeliana, abrimos aqui um parêntese. Parece-nos que algo sempre resiste à expressão perfeita. Sempre falta um complemento ou sempre o texto apela para um suplemento. É bem este não dito da Tradição do mito que tem teorizado Giorgio Agamben (*O que é o contemporâneo*- é um título de livro) em nosso capítulo anterior. Segundo o filósofo italiano, é preciso que aqueles que vem depois, outros artistas criadores como Marco Del Rey, ou a rigor nós, os críticos ou leitores profissionais, retomar heroicamente e tornar um facho de luz a faísca que dorme quase imperceptível sob a cinza do tempo.

No decorrer do trabalho do sonho-produção, se a psique empenha-se em desviar-se da realidade, regressando para mecanismos "primários" (cf. a seguir), é licito ao analista inferir que, desta realização de desejo, deriva uma experiência alucinatória. Com efeito, o texto alucina, evoca, e nós leitores alucinamos junto com ele. Dito de outra maneira: lendo, fazemos advir realidades possíveis. Ausência vira presença. O que Robert Silhol (1984, p.30) explica ao seu modo: "Palavra, sonho e literatura representam efeitos de uma figuração do desejo, embora cada qual tenha a sua natureza própria/ *Mot, rêve, littérature representent des effets d´une figuration du désir, bien que chacun ait sa nature propre*".

Uma narrativa literária não é literalmente um sonho. Assim como o maravilhoso, ela é certamente uma fantasia do escritor que este deseja dividir com os seus possíveis leitores. No primeiro capitulo do seu livro, Silhol (1984, p.61) volta a afirmar que uma "fantasia central" está na origem de toda obra literária. Acrescentamos que esta fantasia da psique escrevente movimenta o texto todo em sua organização.

Vimos que o desejo por adesão ou recusa propõe um cenário que é puro jogo de máscaras, expressão indireta ou astuciosa de um sujeito que instintivamente procura abrigar-se contra a censura, e por isso se vale de escolha criteriosa, duma distribuição e estruturação habilidosa dos significantes. A sua maneira, os mecanismos primários aptos a burlar Lei e normas invadem o palco. Estão em cena **condensação, deslocamento**, ***inversão no contrário*** e, mais perto do subconsciente e da vida diurna da consciência e da sua gramática, a chamada "**elaboração secundária**". Esta é que**,** para Silhol, funciona como fantasmática ou fantasia central. Para mim, a expressão vale mais para o mito, sediado no subconsciente, do que para os processos primários ditos da energia livre em que

reside a operação imaginante propriamente dita. Inclino da outra, mesmo se a sua respectiva exposição é consecutiva.

A elaboração secundária é mais o apanágio da narração ulterior fajuta do momento de vigília do despertar. Ela é a porta pela qual o autor contempla as exigências da academia. É por razão de uma verdadeira autenticidade onírica que Rimbaud, os surrealistas e seus seguidores se esforçaram por inscrever diretamente a sua produção na saída do "athanor". Na falta das diferentes etapas dos manuscritos de Raduan Nassar, consideramos a escritura de *Menina a caminho* e a fantasia central que acionaremos ulteriormente apenas uma plausível hipótese de trabalho.

Perante um texto qualificado de onírico, em virtude de seu pendor caótico o leitor vira forçosamente co-produtor. Aliás, o próprio Robert Silhol (1984, p.30) nos coloca na pista desta característica quando ele nos fala de estado pré-verbal e emocional em que se dão produções desse tipo. Gilbert Durand[129], para descrevê-las em termos do imaginário criador, utiliza na sua mitodologia as expressões de "pré-semiótica" e de "mito latente" é mais um indício de convergência hermenêutica e mais um cruzamento com o caminho de Giorgio Agamben que já se valeu de expressões equivalentes. Mas que texto escapa a um certo magma, a um certo caos? Certamente nem a *Busca do Tempo Perdido,* nem *Grande Sertão Veredas*, nem *Viva o Povo Brasileiro*, nem *Dom Casmurro*, nem *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, nem *Macunaíma*, nem *Lavoura arcaica*. O leitor navega como Ulisses entre as sereias.

Abrimos aqui um parêntese para quem acharia forçada a aproximação de Gilbert Durand e Sigmund Freud em nossa empresa expositiva. Convém lembrar que ambos são pensadores do humano e cientistas sociais. Gilbert Durand dedicou um capítulo especial a Freud na síntese mais popular de seus escritos, *A imaginação simbólica*[130]*.* Além do mais, a referência antropológica que aparece no título do livro fundamental de Durand, "As estruturas antropológicas do imaginário" qualifica também importantes ensaios de Freud[131]. Ambos os pioneiros as suas pesquisas em demonstrar a atualidade, em nossos tempos modernos, dos mitos

---

[129] *Campos do imaginário*. 1996, p. 95, 255.
[130] São Paulo: Cultrix,1988.
[131] *Totem e Tabu* (O.C., 1912-1913); *Psicologia de grupo e análise do ego* (O.C., 1920); *O futuro de uma ilusão* (O.C., 1927); *O mal-estar na civilização* (O.C., 1930); *Moisês e o monoteísmo* (O.C., 1938).

antigos que o historiador Serge Gruzinski[132] apelida de *fábulas.* Para Gruzenski, a fábula é uma fonte inesgotável de inspiração artística para todos os tempos. Os estudiosos da Mitologia (Georges Dumézil, Jean-Pierre Vernant, etc) apontam o seu domínio de estudos como um manancial de fábulas ou de mito. Dois exemplos entre muitos são *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo e, na literatura contemporânea *As metamorfoses*, de Ovídio.

Como recurso teórico, a semiótica também poderia fortalecer a legitimidade da hermenêutica de duas cabeças que acabamos de apresentar. Porque ela é uma ferramenta ubíqua. Que escrito escapa à instintiva manipulação dos signos da linguagem? O que são as operações de metaforização e de simbolização que sustentam os dois sistemas interpretativos escolhidos? Em ambos, "algo é posto no lugar dum outro".

Assim é que define o signo o filósofo americano Charles Sanders Peirce. Apesar de sua profunda diferença de orientação, assim se expressa também A-J. Greimas, da Escola francesa de Semiologia, Imagens do sonho, lexemas transmissores de realidades oriundas da natureza, da cultura, do mundo sobrenatural, do homem são ou doente, tudo isso entra na categoria desta definição. Mas a ambição deste trabalho se limita essencialmente ao duplo fundamento indicado: a relação freudiana latente/manifesto, a relação de pares opositivos ou de duplo semelhante, em conformidade com as relações actanciais da Semiologia francesa e de acordo também com a divisão dos planos do imaginário criador em regime diurno e em regime noturno (cf. JOACHIM, 2010, p. 91-97).

Interessa-se nossa pesquisa neste jogo de oposição que abrange o ciclo cotidiano de nossa vida, o dia e a noite, e qualquer forma de diferença e repetição que Gilles Deleuze soube encaixar numa lógica serial[133]. Nós os aproximamos, como instrumento de organização do texto a interpretar, da noção de substituição generalizada que comanda a hermenêutica freudiana, da noção de constelação de imagens de Durand, da noção alemã de duplo. O princípio aí vigente é: não existe signo nem imagem isolada, tampouco personagem, lugar, evento ou acontecimento discursivo. *Menina a caminho* não faz exceção à regra. Nem as demais narrativas da trilogia nassariana.

---

[132] *O Pensamento mestiço*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, cap.1.
[133] DELEUZE: *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2000.

Em nossa hipótese, enquanto texto-sonho, *Menina a caminho* é *ipso facto* "uma sucessão de imagens, como num filme organizado por um fio narrativo" (RIVERA, 2008, p. 33)[134]. Nosso fio condutor é uma fantasia central. Postulamos que essa fantasia é a procura da identidade sexual da menina protagonista. Caberá à fase seguinte deste trabalho mostrar como ela se articula no desenrolar do enredo, segundo o ritual que ela procede. Para melhor preparar o leitor no acompanhamento desse processo, ou seja, a análise propriamente dita do texto em seus pormenores, abrimos mais um pequeno espaço teórico-metodológico.

Propomos inicialmente algumas considerações pontuais sobre a autoria, alguns parâmetros temáticos e estruturais que facilitarão e até abreviarão o andamento interpretativo *pari passu* por vir.

Uma diretriz metodológica a relembrar é a manutenção da relação conversa entre o par freudiano *latente* Vs *manifesto* e a dupla imaginária de Durand-Eliade *mágico/maravilhoso/sagrado* Vs *realidade ordinária/profana.* Tomamos como ilustração deste aparato hermenêutico a arte do prestidigitador que mostra a um público um lencinho de rosto, de que, por um movimento habilidoso, ele tira um pombo. Ou também um mágico que transforma um lenço em pomba. Portanto, uma coisa pode ser uma outra. Assim acontece em geral em textos literários de pendor onírico ou maravilhoso como *Menina a caminho*. Neles, uma criança pode ser todas as crianças, o feminino empresta a cara do masculino. Similarmente a criança pode ser o lugar-tenente de um adulto. Em parte, ela é o vigário do autor, pois segundo Freud, o escritor criativo é um ser que sonha. Tudo isso está em consonância conforme a lógica de inversão da *Interpretação dos Sonhos* e também com a percepção de Coleridge, Wordsworth. Machado de Assis a retoma em *Quincas Borba* na tecla irônica quando escreveu que o menino é o pai do homem. Talvez não se tirem todas as consequências interpretativas destas sugestões, mas nos esforçaremos por aplicá-las, levando em conta ausências, conversões e transposições.

II- 3.2. Nome & Destino ficcional

Depois de nos interrogarmos acerca das relações do produtor de texto de uma obra a outra e das possíveis recomposições ou da recondução modificada do

[134] RIVERA, Tânia. *Cinema, imagem e Psicanãlise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.33.

mesmo padrão arquetípico de personagem, da mesma energia criadora, ampliamos nossa poética da leitura por uma inquirição sobre o nome. E como o quer uma boa porção de tradições culturais, o nome é intimamente ligada à programação de uma vida por forças superiores ou pelo genitor/ou seu representante, quando não vem reconhecer e coroar façanhas realizadas ou ainda, quando não resulta de uma desafiadora autoproclamação ou da desonra pública de um ato infame ou covarde. Nestes dois últimos casos o nome é um título em aposição depois do nome ou mais exatamente um sobrenome. Outro caso de título *a posteriori* é o apelativo EL Hadj, ou Santo, atribuído a todo peregrino muçulmano voltado da Meca onde foi venerar o túmulo do profeta Maomé. Seja qual for, o nome sanciona um destino a montante ou a jusante.

Em nossa poética da leitura, assim como o personagem, de uma obra à outra, o nome pode circular no mesmo texto através de uma sílaba ou de um par de letras iniciais, criando assim uma associação ou uma comunidade de destino entre dois atores (ex. em *Lavoura arcaica*: An(dré)/ e sua irmã An(a). Ou também mediante uma aproximação histórica ou bíblica conhecida de uma fração do público: André e Pedro, no mesmo livro de Nassar, são dois irmãos, que nas narrativas evangélicas são dois irmãos discípulos de Jesus.

Um nome pode também viajar de um texto ao outro do mesmo autor. Isto se verifica não apenas nos romances policiais, mas nos romances de gerações de William Faulkner onde o neto e o tio tem o mesmo nome, e singularmente carregam as mesmas taras, ou ainda nos afrescos romanescos de Balzac e de Zola. Mas num autor como Raduan Nassar o que chama atenção é além do parentesco de *Lavoura arcaica* que acabamos de frisar, é a ausência de nome do conto *Menina a caminho* (MC) e do casal protagonista de Um *copo de cólera* (UCC). Antecipamos sobre uma análise mais detida destes dois livros ao interpretar esse fato como parte de uma estratégia de uma privação ou esboroamento de identidades que remete a temática principal: uma identidade sexual a adquirir no caso *de Menina a caminho*. Um esboroamento de identidade política, de estatuto verdadeiro no caso dos pseudo adultos de *Um copo de Cólera* (UCC), no contexto político de produção do livro (a ditadura militar).

Vejamos mais de perto o implícito desta rasura de nome em *Menina a Caminho*, não somente a jovem protagonista é privada de nome, mas lhe falta

também toda outra referência identitária. O marido da mãe não é necessariamente o seu pai, e não há menção de ascendente, nem sabemos o nome da mãe. Referência quase zero: símbolo de uma época? Índices de protesto referente à única autoridade política mencionada nesta obra, Getúlio Vargas? Voltaremos mais adiante a essa manobra de escritura de Nassar. Na poética da leitura, o que mais convém notar no momento é o seguinte: as três primeiras páginas e algumas reinscrições esporádicas futuras apresentam a menina sob o signo da pobreza, da sujeira e da privação. O leitor é então convidado a lhe inventar uma genealogia imaginária no manancial dos contos de fadas. Uma vez que *Menina a caminho* é a primeira obra de Nassar, nos resta como leitores a lhe imaginar fantasiosamente uma descendência nas produções futuras do seu autor.

Retornamos mais uma vez ao que chamamos de referência zero. Que sentido a mais conferir a uma protagonista sem nome? Qual outra explicação do laço entre personagem e escritor acrescentar àquela já dada? Logicamente, sendo a menina sem nome próprio, logo em carência de identidade, ela se engaja justamente num processo narrativo para ter uma. Em *Soi même comme un autre*[135]*,* Paul Ricoeur virá teorizar a sua maneira este engajamento sob o nome de "identidade narrativa". Mas nada nos garante que tal é aquilo que se processa aqui na imaginação teorizante do autor brasileiro.

Percebemos, porém, superficialmente que, para ajudar a menor - que aparenta ter uns 12 anos segundo o contexto das páginas 12, 13[136] - Nassar providencia uma porção de homens e de mulheres em função simbólica de pais e mãe no percurso do ritual daquilo que se parece como uma busca quase inconsciente de algo. Mais adiante, deduziremos a natureza daquela busca. Na mesma economia subliminar Nassar faz atribuir o nome de **pai**[137] a Getúlio Vargas em meio a uma discussão política de que daremos conta mais adiante. É um indício, a juntar com a mensagem de reconhecimento de paternidade enviada pela mãe da menina -a- caminho de um sujeito que encontraremos mais adiante. Ora, lá onde circulam no ar as três instâncias Pai-Mãe-Filho em um clima de angústia piscando em direção da castração, lá também ronda a hipótese freudiana do complexo de Édipo. A densidade do texto dentro do ambiente do mito de Édipo se observa

[135] Paris: Seuil, 1990, cap.6, "Le soi et l´identité narrative", p. 167-198.
[136] MC. Edição Companhia das Letras, 1994.
[137] Getúlio tinha o epíteto "pai dos pobres".

também na pletora acima notada de pais e mães simbólicos que a menina vai cruzar em seu caminho em sua procura de uma coisa do que mamãe não falou. Toda uma série de mensagens criptadas como os arcanos de um segredo proibido estão a decodificar tanto neste primeiro conto, assim como nas ligações perigosas no seio da família libanesa *de Lavoura arcaica*, e no ambiente de mutismo obstinado do casal de *Um Copo de cólera*.

A leitura de *Menina a caminho* seria totalmente insignificante sem a passagem da velha Dona Engrácia, uma instrutora que se ignora e o raio de simbolismo sexual que deixa após a sua passagem no Bar-sorveteria da cidadezinha de *Menina a caminho*. Conforta o importância do seu papel na evocação da única cena memorável onde aparece a interpretação feita por Lacan de *Daphnis et Chloé* a propósito do caráter cultural e enigmático do ato crucial da reprodução humana: ”*Não há relação sexual ou reprodução humana, a não ser mediante e pela iniciação de uma velha mulher, figura da tradição, que cabe aos jovens imitar*”/ Il n´y a pas de rapport sexuel ni de reproduction humaine sinon introduits par une vieille femme, figure de la tradition”[138]. A frase de Lacan ressoa em *Menina a caminho* (1994, p. 42-46), testemunhando a intuição analítica de Raduan Nassar.

II- 3.3. Autor – Personagem – Leitor & Sentido

Mas de acompanhar os percursos, de inventariar lugares e encontros da menina com seus pais e mães simbólicos e com seus pares adolescentes e pré-adolescentes, de explicitar os ritos do ritual, seus aspectos mítico e sagrado, é preciso voltar mais um pouco ao sentido profundo do anonimato da menina: a abertura de sentido que esta falta lhe confere e que proporciona a cada leitor aquilo que, à escola de René Girard, aprecia Eneida Maria de Souza no seu estudo intitulado: “Madame Bovary c´est moi”. Oferecemos uma versão do texto de Girard que fica devedora da professora mineira, projeção prismática do autor em sua obra. Pois aqui “Madame Bovary c´est moi”. No sentido de René Girard retransmitido por Eneida Maria de Souza relida por nós[139], o eu (a personagem) e o Outro (o autor, o *alter*) se fundam num só na dinâmica da escrita, não, portanto, num sentido

[138] Lacan, J. Seminaire XX. In: OGILVIE, Bertrand. *Lacan. Le sujet*. Paris: PUF, 1987, p. 95.
[139] SOUZA, Eneida Maria de. “Madame Bovary c´est nous”. In Giovanni Bartucci, org. *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 129-140.

biográfico barato. A mulher personagem, diz aproximadamente Girard, foi inicialmente concebida como este Outro, por um autor se auto-desprezando, assim como a personagem que descreve. Mas ela, sem nunca deixar de ser o Outro (um outro escrevendo que, porém, preenche vários papéis), encontra pouco a pouco o seu autor durante o ato de engendramento.

Reafirmamos que é por não ter nome que a menina facilita sua identificação com todos nós, inclusive o autor, nas proporções guardadas. Mas também é devido a essa carência que, no ato de brincar - como mostra a última página do livro em flashback invertido (pois a saída e a chegada estão no ritual do brincar no relâmpago intervalar dum movimento em dois tempos) - ela pula no devaneio para buscar a identidade faltante. E já estamos dentro do enredo que somos convidados a acompanhar, uma procura de identidade. Podemos, assim como o autor, no desfraldar deste ritual – andamento ritmado por fases, normas flexíveis, ritos de interação, tentativas sucessivas, perdas e ganhos, instantes de admiração e de encanto, mas também de indecisão, de medo, de decepção, de vexames, de susto, e mesmo de pânico[140]. Mostraremos essa travessia espacial emocional probatória.

Como anunciado acima, o nome, ao proporcionar uma ligação entre o político e o econômico, instala uma fabula anexa à fábula da identidade. Anexa, porém, interligada pela função paterna inscrita nas duas figuras. Essa conjunção introduz aqui a temática do duplo que será acionada em outras circunstâncias na análise detalhada por vir.

Seu Américo é o nome do dono do maior Armazém da polis (cidade-estado) do livro. Sua senhoria carregando o nome de todo um continente, a lógica do conto quer que o personagem seja, portanto, dono de um poder continental ou a rigor hemisférico. Seu nome está na boca do povo: nas conversas de Dona Ismênia com Zuza (MC, p. 16, 17), não menos de três vezes nas conversas e fofocas da Barbearia (MC, p. 25, 27, 28), e mais quatro vezes no Bar (MC, p. 36-44), das quais duas na apresentação do ativista Zé das Palhas pelos “três rapazolas turbulentes” que invadiram o local (MC, p. 36, 37). Mas um outro nome importante surgiu nos debates. Foi naquela exata circunstância que a fábula da identidade anexou a fábula, onipresente na obra ulterior de Raduan Nassar, indício de certa presença do autor. Por exemplo: lemos na página 36 (MC, 1997): “Zé de-palhas vive fazendo

[140] Consultas em: JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris: PUF, 1998, cap. Rituels, p.33-50; e, PEIRANO, Mariza. *Ritual ontem e hoje.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

discursos contra o governo. Coitado de seu Zé, ele pensa que o rádio que toca-e-fala serve também para levar de volta a voz da gente". Quem disse esta frase é um narrador anônimo. Mas de onde ele fala? Quem o inspira? Senão um grupo ideológico e político a que pertence o autor pela sua biografia? Embora possa ele ironizar a si mesmo por trás do ator ficcional para que o narrador se mostra compassivo, somos autorizados a pensar que uma parte de si mesmo esteja dentro do seu personagem.

Por isso é que a Censura política do tempo da publicação de *Madame Bovary* demonstrou competência interpretativa ao processar o autor Gustave Flaubert. Zé-das-palhas é o conector lógico do nome e poder (político) de Getúlio Vargas com o nome e poder (econômico) de Seu Américo (p.38, 39). Trata-se de uma equação simbólica, articulada no Bar (MC, p. 34-46), num dos mais extensos trechos do livro e, portanto, do mais demorado banho de aprendizagem da menina que assistiu silenciosamente a tudo, escutou tudo, refletindo, meditando, avaliando, "assuntando", diz o texto na página 45, tanto no plano da cidadania (MC, p. 34-42) quanto no plano da identidade sexual (MC, p. 42-46). Seu Zé teve um sucesso de público até a intrusão dum grito potente: "*Getúlio é nosso Pai*" vindo de repente de um sujeito "grande *c´um bruta muque quase arrebentando a manga do macacão*". Pertencente à "União operária" diz um informante (MC, p. 41), o colosso de macacão tratou seu Zé de "*espantalho de passarinhos*" a ser "*arrancado da prateleira*" (MC, p. 41), e tornou contra ele os rapazotes, demonstrando assim a força do regime de Getúlio contra os seus oponentes.

Fato digno de nota para justificar a associação de Seu Américo e Getúlio/ Getúlio Vargas/ Doutor Getúlio Vargas segundo os contextos (MC, p. 25; três vezes na página 39; 2 vezes na p. 40; p. 57), na porta do escritório de Seu Américo (MC,1994, p. 57) onde a protagonista vai encontrá-lo. Ali, a menina vai reparar um retrato de Getúlio, sob os auspícios do qual vai ser cumprido o rito final do ritual: "*de relance a menina (...) apanha o retrato emoldurado de Getúlio Vargas, pendurado no fundo sobre a porta*" (MC, p. 25). Paralelamente, e como prelúdio à discussão em que Zé-das-palhas vai envolver as duas figuras, havia também a Barbearia, ponto de encontro dos cidadãos e consumidores da cidade, o mesmo retrato de Getúlio descrito nos mesmos termos (MC 1994, p.25). Bela solidariedade dos poderes. Curiosamente, ambos são respectivamente no enredo uma espécie de Deus oculto:

se falam deles, mas ninguém os vê, salvo a menina destinada no fim do labirinto de Seu Américo a passar pelo ritual da dupla paternidade que um e outro representam.

O leitor deve saber que no bar, assim como na conversa entre Dona Ismênia (a partir de sua janela), e seu interlocutor Zuza (que está na rua), sempre era questão do filho do Seu Américo; igualmente na mensagem entregue ao poderoso dono do maior Armazém no seu labirinto. Veremos a fúria que este gesto desencadeará no Minotauro.

Os nomes tem concentrado neles função, papel e até uma fábula segunda. Não é de espantar se Nassar multiplica apelativos carregados de significado latente como Eudóxia (a professora), Tio-Nilo (Tio(a) educador(a) em certo sentido, e Nilo rio abastecedor de sonho para a menina, de utilidades técnicas para peões). Esta pequena oficina é no meio da história um Oasis em franco contraste com as turbulências assaz chocantes da maioria dos outros lugares da narrativa. É uma parada saudável e acolhedora, psicologicamente reconfortante para a menina, no seu processo de identificação, depois de ela ter acabado de presenciar muita grosseria, antes de ir ao encontro de desprezo (a aluna de uniforme, a professora Eudóxia).

Em paralelo, ela experimentará uma fase de felicidade na primeira parte do Armazém, antes de ir ao encontro, do ápice da dor, com Seu Américo. Realmente, o ritual de identidade (secretamente sonhada) se cumpre nesta narrativa por uma alternância de prazer e dor. Como o destino humano. Saber superar as fases difíceis, saber domar as lembranças negativas para atingir as metas escolhidas sem arredar os pés, tal é a definição da resiliência. Ela é uma ferramenta interpretativa, ativador no percurso do sujeito em busca de auto-realização e de hetero-realização. Sua fonte é psicanalítica.

III – Poética da Leitura em Raduan Nassar

III- 1. Percursos interpretativos

A menina mal vestida, de rosto mal lavado, suja, vagueando na rua, desprezada, rejeitada da escola, quase invisível no Bar e na Barbearia, aparentemente muda, é o símbolo dos indivíduos sócio-economicamente desclassificados. Protótipo do ser-sem-qualidade, ela era portadora de uma súplica ao Seu Américo, figura do poder econômico narrativamente associada à figura

política de Getúlio Vargas. Sem o saber, ela abriu uma caixa de Pandora. O pedido foi brutalmente indeferido. Pois devido à imagem que o poder tem do povo, pedir é reclamar. Reclamar é ir à contramão da lei do silêncio. Esta lei prescreve que o texto do desejo do povo, seja inédito, que não seja mais do que um sonho potencializado da imaginação, ou seja, do irreal, melhor, do irrealizável. Mas o sonho talvez seja diferente disso.

O pensador da psicanálise, Jacques Lacan, o define tal como o inconsciente por um texto a que faltam trechos que cabe ao analista ou o critico literário restituir e completar. Em *Menina a caminho* de Raduan Nassar, texto-sonho, no qual uma pré-adolescente sai de casa provavelmente movida pelo desejo de saber o que ela é, estando sem nome sem boa aparência, sem identidade, sem recomendação? Ela tem chegado ao ponto de entrega da mensagem depois de uma jornada marcada por diversos desvios, uns felizes como na rua onde observava meninos preparando uma festa circense, na visita do espaço de brinquedos da Oficina de Tio-Nilo, a primeira parte do grande Armazém, outros de duras provações como nos espetáculos escandalosos de um tal de Zuza, de um cavalo mijando junto a ela, um homem fazendo "uma dessas coisas" na Barbearia, ou dos cachorros namorando na rua, ou de uma aluna menina bem vestida e de uma velha professora desprezando-a... e agora vem essa agressão aí do Seu Américo!

Que vida é essa? Quem é ela para tanto aguentar? Aqui é que tivemos de recorrer a uma arte interpretativa para tentar restituir os elos faltantes, e reconstituir a trama da significação, repassando pelo percurso da menina, interrogando seus passos com o apoio da hermenêutica psicanalítica e com a Mitocrítica de Gilbert Durand. No presente trabalho, temos indagado também sobre a autoria e sobre a teoria narrativa. Entre outros dados interpretativos sugeridos pela hermenêutica freudiana, focalizamos em primeiro lugar a hipótese do texto como sonho. Ela tem fundamento suficiente no começo e no fim do conto de Nassar, apesar de não termos conseguido o comprovante (não indispensável) de uma declaração do autor, como tem ofertado Cesar Leal a propósito dos seus poemas intitulados "*Invenção da noite menor*". Registramos por exemplo que saindo do pesadelo, a menina voltou a fazer o que em toda probabilidade ela já fazia antes: brincar. Foi assim que encerrou a conto. E foi assim também que ele começou.

Esse brincar é o aspecto manifesto de um sentido latente extraordinariamente amplo, sobretudo quando se leva em conta a importância do jogo na infância e na criatividade. Psicólogos, psicanalistas, educadores, filósofos, Escritores, Freud, Jean Château, Johan Huizinga, Raduan Nassar sabem disso. Mesmo utilizando a terceira pessoa, os escritores não enganam os teóricos da literatura nem em particular os intérpretes de ficções (auto)biográficas. Por trás dos jogos de máscara de um ele ou de um tu acontecem muitas ações em primeira pessoa cujo sujeito é, para alguns críticos, o Desejo do autor, para outros a intencionalidade autoral.

A questão da atribuição fica ainda muito debatida entre especialistas, entre outros, Philippe Gasparini (2004)[141]. Sem negar a camuflagem de um Eu autoral que adorava desmascarar por suas ostensíveis "intrusões na narrativa" do escritor francês Stenhal, optamos por privilegiar a noção de autor implícito e da sua contrapartida o leitor implícito[142].

A chamada "intencionalidade" é uma noção de índole demasiadamente racionalizante para se adequar com uma obra de imaginação, embora o imaginário esteja provido de uma lógica própria que convive com uma variedade de registros. Gasparini (*Obra citada*, p.9), chama tais registros de "estratégias da ambiguidade" / stratégies de l´ambiguité. É disto, aliás, que queria dar conta em parte a professora Eneida Maria de Sousa[143] em seu estudo "Madame Bovary somos nós", inspirado de René Girard. Para René Girard e Eneide Souza (tanto o autor quanto o leitor implícitos beneficiam em surdina das experiências da personagem protagonista de Flaubert). Pelo pouco que sabemos da biografia de Nassar é mais do que plausível a sua cumplicidade secreta não apenas com a partida de casa para aventura, mas com certos desacatos e desafios maiores aos representantes da autoridade (O grande Outro de Lacan), esparsos no desenrolar narrativa. Por isso é que a nossa leitura se efetuará em um duplo registro: o registro simbólico de uma fábula da

---

[141] *Est-il Je?/Ele é EU?* Paris: Seuil, 2004.

[142] cf. Von Gorp, Hendrik e outros, (org.). *Dictionnaire des termes Littéraires.* Paris: Champion, 2001, p. 148,149. Autor implícito: Reconstituída pelo leitor a partir dos dizeres e juízos explícitos do narrador, a imagem do "autor implícito" (assim designado por W.C. Booth) é uma entidade situada entre o narrador e o autor real sem coincidir inteiramente com nenhuma das duas instâncias. O "leitor implícito" na terminologia de W. Iser, provavelmente posto em paralelo ao conceito de Autor implícito de W. Booth, designa o leitor tal como está sendo solicitado por um dado texto. Assim como o Autor implícito, mas sem ser como ele uma imagem, o autor implícito é uma noção inferida da leitura pelo sistema de referências do leitor, ou seja, os seus valores, as suas expectativas e a sua bagagem cultural. (Tradução condensada de Sébastien Joachim).

[143] In: BARTUCCI, Giovanna, (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p.130.

identidade via um ritual de identificação sexual em devir, o registro com ela entrelaçado de uma fábula política, em conformidade com uma convergência hermenêutica de Freud/Lacan e de Gilbert Durand.

Em virtude das estratégias desvendadas por Gasparini, somos autorizados a avançar que o primeiro sonhador de *Menina a caminho* é Raduan Nassar. Que usando a modalidade factitiva do *fazer ser* e do *fazer fazer* põe a sua protagonista em posição de sonhadora. Mas fazendo sonhar, o autor sonha até certo ponto. Traduzimos essa relação do autor com seus personagens pela analogia com a concepção do seu criador por Maria nos Evangelhos: o criador está na sua criação. Além do mais, um intelectual como Nassar é sempre um observador atento da realidade política do seu país e do seu tempo, há toda razão de supor que ele não se ausente da perspectiva narrativa que veicula mediante seus textos o sonho de uma alma desejosa de liberdade política e de outros desafios e reivindicações de tal ou tal de seus atores e actantes narrativos.

Relembramos que para René Girard e Eneide Souza (In: BARTUCCI. Giovanna, 2001, p.140), não apenas o autor, mas também o leitor implícito beneficia em surdina de tais investimentos na ficção como mediação de desejo e aspirações. Pelo pouco que sabemos da biografia de Nassar é mais do que plausível a sua cumplicidade secreta com a perspectiva narrativa da menina sempre a caminho de algo, investida no papel semiótico de actante observador, um actante quase mudo, sempre captando o que se diz, o que se faz, inclusive uma boa porção de desafios, reivindicações - umas diretamente apresentadas, outras manifestadas pela via indireta da ironia ou da inversão onírica.

Veremos alguns discursos, situações e gestos, acontecimentos, de contestação da autoridade ou de certas práticas sociais aptas a desinibir uma menina de 12 anos em busca de liberdade e de auto-afirmação face ao grande Outro. Esse “Outro” que para Lacan pode ser Pai, Mãe, Estado ou para Louis Althusser[144] (2008) todo representante do Poder, a começar pelo Estado e suas Instituições e por extensão Igrejas, Grandes Industriais e Donos de capitais. A leitura será política e imaginária. Mas a palavra imaginário reveste aqui o duplo sentido de Ilusão, de engodo inconsciente da racionalidade (Freud/Lacan) e de dinâmica de uma faculdade criadora e re-criadora de Mitos (Durand/Bachelard/Eliade).

[144] *Ideology and Ideological Apparatuses*, 2008.

Pretendemos lançar uma ponte entre esses dois significados por uma convergência hermenêutica.

Menina a caminho é plausivelmente também uma alegoria do poder na época do Estado Novo[145]: quem reclamava apanhava, assim como os membros de sua família. Acontece o mesmo com a protagonista aparente e com a sua mãe. A cena de violência verbal no Armazém na entrega da súplica (ameaça de estuprar até machucar ao máximo) expressa o estupro do povo pelo poder.

Singularmente a fúria de *Seu Américo* (o homem a quem não se fala) repercutiu-se na casa "familiar" para onde a menina correu. Como se a mensagem de volta era uma transmissão em outro espaço da mesma violência simbólica sobre o corpo dos fracos: como se o marido da mãe da menina, Zeca Cigano, fosse um receptor passivo e um transmissor ativo desta violência saída do pólo do poder, pouco após a chegada da menina ele passa ao ato, dando uma surra memorável a frágil mulher do povo que ousou desafiar a sua supremacia de macho. O autoritarismo do baixo duplica especularmente o autoritarismo do alto. Pois em ambos os pólos, o *bulldozer* da violência se encarniça em torturar os corpos para extrair não se sabe que justificativa da sua presença obs-cena no mundo.

A menina saiu de casa com o intuito de descobrir o mistério do seu corpo e daquilo que ela é, suportando sem voltar atrás um ritual de provas sete vezes à beira do insustentável. Principalmente o ritual final. Tão grande foi a angústia da jovem que é oportuno se perguntar se ela saiu-se confirmada no objeto (nunca claramente formulado) da sua procura, ou seja: a sua provável identidade como pessoa ou como mulher. O caos induzido nela por *Seu Américo*, se não tinha causado um despertar necessitaria de uma nova avaliação, de uma nova saída de casa para empreender decisivas experiências probatórias. Mas, antes dessa imaginária ação onírica, a melhor coisa de se fazer no intervalo é, do hipotético ponto de vista autoral, é voltar a brincar.

Todavia não é proibido ao leitor imaginar por conta própria. Terminada essa primeira odisseia da heroína, o leitor tem direito de inventar outra, um "suplemento" (na acepção de Jacques Derrida). Retomamos esta palavra no sentido de uma tarefa complementar inseparável do ato de leitura, a de um prolongamento da

[145] Raduan Nassar faz referências históricas ao Estado Novo (1937-1945/ 1951-1954), década anterior a escritura da narrativa *Menina a caminho* (1961), quando do governo de Getúlio. Entretanto, o carácter ficcional da obra a configura de modo atemporal em vista da fala que remete ao passado, mas que ainda é patente para os brasileiros.

realização narrativa da instância autoral. O convite será formalizado mais adiante enquanto peça principal de nossa intuição no quadro de um projeto de Poética da leitura que encontra apoio num estudo sobre Spinoza de Lorenzo Vinciguerra[146] (2005).

III- 2. A leitura como suplemento: filiação dos personagens

Jacques Derrida pensava que "tudo que afeta" constitui uma irrupção do outro em nós. Esta irrupção produz automaticamente um efeito de distanciação do sujeito a si mesmo[147]. Admitir essa afirmação aparece mais evidente para nós porque a menina fica zanzando na cidade em busca de si mesma e por que depois de uma primeira viagem em torno de seu pequeno mundo ela necessita empreender mais uma, e mais outra viagem *suplementar* para novos combates identitários no imaginário do mesmo autor.

Como já temos sugerido, este trabalho de superação dos limites em que ela se encontra no final de *Menina a caminho*, é concebível no quadro de um projeto ontológico maior de Raduan Nassar que abrangeria suas obras subsequentes. Por exemplo, a mesma busca de autoconhecimento e de superação dos obstáculos internos e externos da sua evolução no tabuleiro do ritual narrativo poderia ser continuada sucessivamente sob a odisseia psicossocial do adolescente André em *Lavoura arcaica*, e na figura da mulher adulta de *Um copo de cólera* que vai chegando e rechegando na fazenda do seu namorado um tanto machista. Essas experiências reiteradas em diferentes formatos por um mesmo escritor constitui uma operação de escritur-ação que poderia ser aprofundada, como temos anunciado, pelo recurso à noção psicanalítica de resiliência e pela transposição do estudo "La trace et la forme "efetuado sobre Spinoza por Lorenzo Vinciguerra[148] (2005, p. 153 a 162).

Apresentamos primeiramente a intuição de pesquisa que tem-nos conduzida à fonte spinoziana, Ela se perfila como um projeto ontológico relacionado, por um

---

[146] *Spinoza et le signe: la genèse de l´imagination*; Spinoza e o signo: a gênese da imaginação. Paris: Vrin, 2005.

[147] cf. verbete "Derrida", assinado por Catherine Malabou na Encyclopaedia Universalis, *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Paris: Albin Michel, 1997, p.178. (Tradução de Sébastien Joachim).

[148] VINCIGUERRA, *Spinoza et le signe: la genèse de l´imagination*, Paris: Vrin, 2005, chapitre X, p. 153 a 162.

lado, aos personagens de romances, de narrativa em geral; por outro lado, aos autores de narrativas ou de poemas. Consideramos primeiramente os personagens. Aplicado a *Menina* de Raduan Nassar, o projeto englobaria num mesmo conjunto todos os outros heróis da produção deste autor na ordem cronológica. Não é uma ideia totalmente nova quando se pensa no existente Dicionário dos personagens da *Comédia humana* de Balzac ou d´ *A Família dos Rougon-Macquart* de Emile Zola. È costume, portanto os personagens principais dos primeiros romances de um autor reaparecerem em nova roupagem nos livros ulteriores. Uma provável dinâmica similar determina os seus atos e repúdios. O mesmo tem-se constado nos romances de Stendhal *(O vermelho e o negro; A Cartuxa de Parma*).

Com efeito, Henri Beyle, dito Stendhal defendeu a tese goetheana das afinidades eletivas, as quais comandam a aproximação e o distanciamento dos personagens de um livro ao outro. Nessa transfusão de energia, não importa as mudanças de nome, sexo, vocação, estatuto social. Permanece o mesmo continuum vital. Para nós essa força impulsionadora se chama freudianamente desejo, durandianamente imaginário. A realização diversa, na virtude como no crime desse quantum energético de um a outro protagonista concretiza aquilo que Nietzsche depois de Spinoza chamará vontade de potência. Lembramos que no capítulo anterior deste trabalho Giorgio Agamben[149] reatualiza essa noção para revitalizar a concepção da Tradição e do Mito.

Colocando-se no plano da História das ideias europeias, o filósofo e crítico literário Jacques Rancière[150] generaliza nossas constatações. Para ele, duma época a outra, ou melhor, dentro duma mesma época, existem personagens-tipos que circulam de um autor ao outro. Essas personagens-ocorrências desempenham o papel dos grandes arquétipos míticos. Numa tal perspectiva, a tarefa hermenêutica em literatura se respalda em um princípio de inteligibilidade que é mister por luz por trás das múltiplas variações. É possível assim discernir para além de família de livros, família de personagens e família de autores. Essa última consideração nos traz de volta à distinção personagens/autores efetuada no começo deste parágrafo, e cujas vertentes se revelam, portanto, estreitamente solidárias. Para Rancière que se apoia no exemplo do romantismo francês (2007, p.176-177), em qualquer uma

[149] *Stanze*, 1998; *O que é o contemporâneo*, 2010.
[150] *La chair des mots: politiques de l´écriture/A carne das palavras: políticas da escrita*. Paris.Galilée, 2007/1998. Rio de Janeiro. (Edições 34, 2000, p. 176-177, na edição francesa).

dessas famílias (obras, autores, personagens) o sentido não se deduz da representação, de estados aparentes dos seres e das coisas nem de uma fantasiosa realidade.

São signos. E signos se leem em qualquer lugar, em qualquer entidade (humana/não humana), "na tessitura das coisas", quando não "se escutam na música surda do texto". No caso de Balzac (obra/ personagens), vemos/lemos/ouvimos "*a história de um tempo e de uma sociedade inscrita num rosto, num vestuário, ou numa fachada. O pintor de Zola em Les Rougon-Macquart captura diretamente na exposição do mercado des Halles de Paris (...) o grande poema da vida moderna. O observador hugoliano descendo nos esgotos de Paris sabe achar ali a verdade coletada nesse lixeiro, verdade das máscaras abandonadas e do dinheiro gasto tornado ferrugem qualquer*", (Rancière, 2007, p.176-177). O princípio geral de tudo isso define a nova função oitocentista do escritor francês e, logicamente, do seu narrador observador: "O escritor é o novo decifrador dos signos ocultados por trás da parada social /L´écrivain est le nouveau déchiffreur des signes cachês de la parade sociale" (Rancière, 2007, p.177). Mais adiante, Rancière (2007, p.183) revela, *en passant*, que este princípio origina da definição heterodoxal da literatura; uma obra (logo, seu conteúdo) "é um acontecimento heterogêneo à ordem das representações/ un événement heterogène à l´ordre des représentations."

Devemos, por conseguinte ultrapassar a facticidade da personagem e dos fatos tal como descritos nos seus aparentes pormenores para olhar na direção da força vital ou do fenômeno humano que eles interrogam para além das contingências.

É um projeto ontológico muito parecido ao nosso que acabou de propor Ranciére. È um outro nome dado por nós à Poética da leitura na medida q em que esta estabelece seres e entes e lhes confere um parentesco, para além das fronteiras de um livro, ou mesmo de uma época e de uma experiência datada de um autor. Já estamos no ambiente que vai reforçar Spinoza mediante Vinciguerra. Não deixaremos o filósofo francês sem mencionar o prolongamento psicanalítico de suas colocações na leitura das imagens em "O inconsciente estético"[151].

[151] (tradução nossa) - *L´inconscient esthétique.* Paris: Galilée, 2001.

Mas pelo momento não será explorado o instigante capítulo deste livro, que se intitula: “Des divers usages du détail”/Dos diversos usos do detalhe, (Rancière, 2001, p.57-62). Dele, extraímos apenas essa advertência que concerne principalmente os autores: evitar cair na armadilha em que se aprisionou o grande Leonardo da Vinci. Mais claramente: Vinci se limitou a traduzir apenas invariantes, ex. o mesmo sorriso da Joconde, esquecendo-se das variações, possivelmente em decorrência de uma fixação (Rancière, 2001, p.62).

Não pretendemos desvendar fixação alguma em Raduan Nassar. Interessa-nos de preferência o testemunho de Paul Claudel que faz transição entre a direção do foco sobre os personagens de ficção e o zoom sobre os ficcionistas (no sentido global de autores de obra de imaginação). Paul Claudel descarta a neurose infantil de Da Vinci analisada por Freud[152]. Damos conta da importante entrevista que esse grande poeta e dramaturgo concedeu a Radio-France Culture no trecho que nos tem informalmente relatado um professor de francês. O ilustre Acadêmico admirador de Rimbaud declarou nesta ocasião: *um escritor e um artista vêm ao mundo para expressar uma única verdade sejam quais foram as formas empregadas por ele* (gênero de discurso, gêneros artísticos, tipo de personagens, verso ou prosa, autobiografia. Cinema, ópera, balé, ensaios). Descartando a monomania de Leonardo, levamos a sério o pensamento de Claudel, escritor renomado e esteticista genial.

Tomamos a liberdade de o reformular assim no quadro de nossa Poética da leitura aplicada a Raduan Nassar: é uma mesma temática, é uma mesma procura que determina os diferentes empreendimentos de um autor ou artista do início de sua carreira ao fim, seja qual for a diversidade de modos de aparição de sua prestação artística/literária. De fato é essa constância através das variações que capacita um expert afirmar visionando, ouvindo ou assistindo ao trecho de uma grande obra de arte que lhe é familiar: isto é Brecht, isto é Beethoven, isto é Vila Lobo, isto é Carlos Gomes, isso é Tom Jobim, Isso é Chico Science, isso é Clarice Lispector,isso é Patativa do Assaré, isso é Guimarães Rosa, isso é Picasso, Isso é Glauber Rocha, Isso é Frida Kahlo, isso é Van Gogh, Isso é Lupercinio.

De tal sorte que, numa abordagem desta amplitude, do ponto de vista da busca de identidade em *Menina a caminho* como nos demais livros de Raduan

[152] O.C., Vol. XI, 1980, p. 59-126*: Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância.*

Nassar, a distinção /masculino X feminino/ pode ser neutralizada. Independentemente do cenário urbano ou campestre, em espaço aberto ou espaço fechado, independentemente da forma discursiva utilizada, do tipo de papel mobilizado, da faixa etária convocada, uma leitura atenta se esforçará por detectar invariantes: nos jogos de deslocamento, de condensação e de inversão, inclusive na forma de seriedade fingida, de ironia velada, ou de quase jocosidade da crítica política no bar e na barbearia de *Menina a caminho* assim como provavelmente nos outros livros do autor.

É preciso, portanto, sob as variações, descobrir os invariantes, descrever as diferenças nas repetições sem negar o parentesco. Neste particular, a leitura refletida de Spinoza por Vinciguerra nos oferece uma base de explicação digna de nota para uma abordagem ontológica da ficção de Raduan Nassar, em particular de seus personagens.

Em decorrência dessas premissas que serão reforçadas em desenvolvimento a seguir, emitimos logo a hipótese de leitura seguinte: *a mesma força de desejo que impulsiona na sua busca de identidade a menina do conto Menina a caminho é a mesma que se reatualiza no menino André em Lavoura arcaica como no casal adulto de Um copo de cólera.* Semelhantemente o mesmo jogo de poder que interfere na ritual da identidade sexual da *Menina a caminho* se reitera na dramaticidade da oposição pai versus filhos em *Lavoura arcaica* assim como nas forças secretas que confiscam a espontaneidade dos encontros amorosos do Homem e da Mulher em *Um copo de cólera*. Em todos os lugares a mesma força vital atuando e a mesma força inibidora em ação. O que torna as narrativas, verdadeiros mecanismos humanos ficcionalizados ou ficcionalização de mecanismos antropológicos sobre o devir do Homo sapiens orquestrado pelos mitos *A Horda primitiva, A Lenda de Édipo e da Esfinge, A Lei do incesto.*

Todavia existe uma reflexão de Spinoza sobre o corpo que, depois de abalar em primeira aproximação a nossa hipótese de leitura, acaba por confortá-la. Nós a encontramos no capítulo “Les traces et la forme/Traços e forma de livro de Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza et le signe* / Spinoza e os signos[153]. Vinciguerra introduz a problemática a partir de uma dessas numerosas passagens do famoso filósofo da

[153] Paris: Vrin, 2005, p. 153-162.

Ética refletia sobre a importância do corpo. Essa passagem trata do caso de um poeta amnésico.

Na esteira de Spinoza, pergunta o comentarista italiano: como explicar que o referido poeta amnésico volta a produzir intermitentemente novos textos? Que vinculo liga esses poemas além do veículo linguístico? Pois, de certa maneira, o escritor em questão morre entre duas produções. E morrendo simbolicamente, nada garante que seja um homem idêntico que escreve as diversas coletâneas de poemas. Pessoalmente, eu pergunto: de fato, em que sentido poder-se-ia falar de uma continuidade entre obras produzidos em datas diferentes? Seria possível atribuir ao mesmo autor a coletânea de poemas A e a coletânea de poemas B? A cada vez, o período, a conjuntura histórica muda ou pode ser mudada. E segundo Spinoza, com essa alteração temporal, muda também o corpo, sede das sensações e dos afetos, muda a memória que acompanha e granjeava concomitantemente as sensações e afetos e que teria a função de interconectá-las; muda igualmente a forma (geral) sob a qual o corpo aparece (Spinoza, *Etica.* Apud Vinciguerra, 2005, p.154). Para Spinoza, o corpo é "uma potência" que determina nosso agir. Levando em conta a sua constituição por um feixe de traços, figuras, hábitos, práticas, memória configurando uma forma – ele (o corpo) é "uma obra que obra" (Vinciguerra, 2005, p.154).

Minha hipótese cairia por terra se junto com Vinciguerra não tivéssemos reparado uma saída do circulo em que Spinoza parece nos trancafiar. É o fato de que o autor da *Ética* se mostra pouco inclinado a manter uma distinção entre vida e morte. Por isso é que ele equaciona a amnesia e a morte quase no sentido literal. Ele argumenta a favor dessa tese conferindo ao corpo morto propriedades *sui generis* (Vinciguerra, 2005, p.154), propriedades essas que o assemelha quase a um corpo vivo. Não obstante as mudanças, mantém-se assim certo laço entre o corpo de antes e o corpo de depois que poderíamos colocar na conta das personagens de Nassar.

Mas existe algo mais interessante como reforço de nosso postulado de leitura: a alegação spinoziana, segundo Vinciguerra, de que cada ato de escrever é *um nascimento.* O que nos permite opinar que amnésia e nascimento funcionam uma e outro como instrumentos de apoio de uma busca ontológica no sentido de que entre duas obras se revive o mito da fênix - morte / ressurreição, destruição/ criação.

Como modelo, essa narrativa mítica não reedita apenas pela aventura do poeta amnésico de Spinoza, mas também em todo ato de criação na carreira de um artista. Depois de uma obra um artista morre e na próxima ele nasce. E com ele os personagens seguem o mesmo destino. Um professor de filosofia fortuitamente encontrado me relatou que Henri Bergson, - de que os livros são reconhecidamente de alto valor literário- costumava dizer (poeticamente, imagino) que, de uma obra a outra, não recordava o que havia escrito.

Singularmente, é uma reminiscência spinoziana do filósofo de *Matéria e memória.* Ele morria entre duas produções. Feliz morte que esta que não nega a vida, uma vez que, para Spinoza, "nenhum signo do corpo em particular pode ser considerado como um critério absoluto de vida e de morte" (Vinciguerra 2005,p. 155). Então, o que seria a morte? Uma simples mudança e tranform-ação de forma? (Vinciguerra 2005, p.154). Seria outra obra? Inclino a afirmar ambas as coisas na mesma fórmula: outro corpo, outro "corpus". É fácil transferir este princípio aos personagens de ficção. Dentro do mesmo texto, a hermenêutica germânica do romantismo tem cunhado a noção de *duplo* (cf. *infra*) que neste trabalho nos ajuda a relacionar personagens ou figuras numericamente diferentes na contagem, contudo de mesmo papel funcional ou simbólico.

A não separação entre, de um lado, o *ter sido* de uma obra ou de uma personagem e, de outro lado, o *estar sendo* das mesmas nos franquia uma liberdade interpretativa capaz de promover ser e relação entre seres fictícios. È isso que chamamos de Ontologia em nossa poética.

Vimos que a contenda inicial com Spinoza acerca da oposição, corpo vivo / corpo morto acaba resorbendo-se numa poética da leitura mítica aparentada de longe à criação verbal *mortevida severina* de João Cabral de Melo Neto. Na expectativa de outros oximoros, conservamos a neutralização spinoziana Vida X Morte, uma vez que se justifica plenamente na leitura e criação da ficção, da arte em geral. E Machado de Assis tinha perfeita consciência disto quando realizou o golpe de mestre das *Memórias póstumas de Brás Cubas:* para uma personagem de ficção, estar vivo equivale a estar morto, estar em estado de sonho e estar em estado de vigília. Voltaremos a elaborar ulteriormente sobre tais assuntos, pois implicam a identidade do Narrador, o seu sexo, o seu nome, o lugar do autor na narrativa, e também o do leitor.

Por enquanto contentamos sublinhar a legitimidade da mobilidade da personagem de ficção e sua possibilidade de revestir formas diferentes de um livro a outro. E se o poeta amnésico (entendem a personagem) não reveste a uma dada etapa a forma de outrora, é porque a sua memória não é mais contemporânea do corpo de outrora nem da mesma soma de propriedades que tem-lhe conferidas a forma corporal que havia. Para Spinoza, a memória não é uma faculdade de relembrança. Essa ideia explica a não similitude total entre tal herói anterior e tal herói atual saída da mesma montagem enunciativa do autor de referência, embora sejam na profundidade das enganadoras portadores da mesma procura. Tal é a situação dos protagonistas de Raduan Nassar.

O conjunto de práticas, de hábitos e de signos que constituía "a trama viva do corpo" de antes (Vinciguerra, 2005, p.156), o trabalho de interconexões e encadeamentos da memória que atuava na profundidade do corpo se encontram por vezes em parte inadequados, insuficientes para servir de suporte e de requisitos ao novo corpo nascido com inflexões e particularidades de linguagem do novo nascimento. "Uma forma morre, outra se constitui. Morte e nascimento são, portanto, as duas faces da mesma realidade" (Vinciguerra 2005, p. 156, 158-159). Para concluir essa etapa de nossa teorização, permitem-nos citar este longo trecho livremente traduzido por nós do comentarista da *Ética* de Spinoza e que vem matizar o que poderia talvez passar por muito radical da nossa parte:

> Figuras, traço podem acompanhar as transformações do corpo (entendam: do "corpus). Pois de um lado, nada nasce de nada; tudo se transforma segundo leis precisas, mas as diferenças entre formas admitem certas coisas em comum. De outro lado, nenhuma forma poderia nascer nua: ela sempre é vestida de certas figuras que expressam de maneira determinada a lei de composição de suas partes. (Vinciguerra, 2005, p.159-160).

Essa posição mais nuançada reforça, porém, melhor ainda o nosso postulado: passar de um livro ao outro, da personagem protagonista de um livro ao seu homologo em um livro ulterior do autor obedece à certa regra informulada, porém, inconsciente. Essa regra está provavelmente em relação analógica com aquela que temos formulada em termos de mitos e arquétipos, de variantes e invariantes, ou seja: existem "traces", figures estáveis que se reiteram e que fazem parte do mito pessoal do escritor (Charles Mauron); eles se transmitem e se transformam constituindo formas novas (Vinciguerra, 2005, p.160). Quando e onde acontecem

substituições radicais, seria, como já vimos, por terem sido essas formas ou elementos substituídas ontologicamente imperfeitas, inaptas para preencher o papel sonhado pela imaginação criadora. E como o imaginário é um dinamismo incansável, as inadequações que ocorrem levarão sempre a imaginação do artista insatisfeito e produzir uma vez, duas vezes, várias vezes até resolver desistir perante produtos tidos por ele sempre inadequados ao seu sonho > O que talvez explica, em parte, o silêncio definitivo de certos escritores ou artistas como Raduan Nassar. Estimamos ter dado uma ideia suficiente do projeto ontológico por vir> Voltamos a repetir que o presente trabalho é apenas um esboço, um pré-liminar.

III- 3. Catalizadores da Produção e Leitura: Nome, Sonho, Resiliência

Depois dessas reflexões sumárias sobre a leitura, que serão retomadas e perseguidas mais adiante, passamos a uma ordem de considerações teóricas que servem de motivação e de motor à leitura e a produção de texto anexas e complementares sobre o sentido e o sonho que nos situam na continuidade das primeiras contribuições situadas o começo desta investigação. Na busca de sentido que é a força motriz da dinâmica interpretativa, é preciso sempre lembrar que será na medida do possível acionada a Tradição mítica, à margem da racionalidade e do princípio de causalidade. Pois como escreveu Paul Ricoeur (1988/1960, p. 170. O texto original é de 1960, utilizamos a reedição de 1988), "por trás da especulação, encontramos os mitos"[154].

Por seu lado, Freud[155] nos diz que o sentido está no carro-chefe do inconsciente, portanto no sonho, e que mesmo dentro do sonho a verdade não está nas imagens óbvias, na manifestação falaciosa, mas na camada latente dos signos, na direção dos possíveis. Foi atribuído com certa plausibilidade a Rainer Maria Rilke de ter sido, no seu poema "Requiem", o primeiro a dizer que "*somos feitos da matéria de nossos sonhos*". Outros pensam que é Shakespeare. Seja quem fosse, admitimos que o sonho está presente em tudo que fazemos, mas antes na criação artística e na sua recepção. Assim como o vaivém desvairado da energia psíquica que movimenta a heroína de Nassar, o texto-sonho não tem ponto determinado que seria um fim ou um começo. Ele tem várias entradas e várias saídas. Fazemos a

[154] RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté*, II, Paris: Aubier, 1988/1960, p. 170.
[155] *Esboço de Psicanálise.* Rio de Janeiro. Imago, 1998, p.35-43: A interpretação de sonhos como ilustração.

hipótese de que, para melhor seguir o fio narrativo em meio a parente desordem onírica do imaginário, necessitamos de um fio de Ariadne.

Pessoalmente, desde início temos dado a entender que lançaremos mão da noção de *resiliência.* Grosso modo, a *resiliência* concerne a uma lógica de percurso narrativo que leva em conta paulatinamente todas as dificuldades internas e externas do personagem, na relação consigo mesmo e na relação com outrem, dificuldades essas resultantes de um trauma inicial ou ocorrido em um dado momento de sua existência e que lhe cabe superar por uma energia própria. A resiliência pode fracassar. Mas, bem sucedida, a vitória e o sucesso do personagem são tamanhos e fazem dele uma figura de proa em sua comunidade ou na sua carreira. Lá onde dominavam a carência, a inércia, a introversão do depressivo, a fraqueza, a pusilanimidade reinam doravante a iniciativa, a solidariedade, a abertura ao outrem, um dinamismo irradiante. Essa transformação, essa mudança de identidade, leva por vezes outros atores ficcionais a inventar um novo nome para o personagem resiliente. Vamos examinar mais de perto essa questão no parágrafo a seguir.

III- 3.1. Destino ficcional e *resiliência*

Sendo relativamente nova, a noção de resiliência merece de ser retomada, antes de introduzir a questão do nome. Para melhor entender essa noção, seria bom de pensar ao destino humano, na óptica da teologia negativa implícita em Freud´Lacan, filósofos como Miguel de Unamuno e a qual talvez a teoria do imaginário de Gilbert Durand tentou oferecer uma versão positiva naquilo que ele chama de “regime noturno” (na modalidade sintética ou mística, em particular). Como se sabe, nascemos com deficiências visíveis e invisíveis que a atrapalham a nossa experiência humana em diversas frentes.

O psicanalista Otto Rank[156] imaginou tardiamente a hipótese de um traumatismo do nascimento, depois de a maioria das religiões, em particular o cristianismo, tem colocado na origem humana uma falta, porém redimível pela fé e as obras da fé, em primeiro lugar a esperança e o amor no mundo secularizado da Modernidade, diversos estudiosos da psique, notadamente Boris Cyrulnik e os que

[156] *O traumatismo do nascimento*. Marisa Editora, 1934.

aderiram a sua teoria da resiliência[157] acham que a maioria das dificuldades de acertar na vida cotidiana e é devido a uma fraqueza interna decorrente de uma ferida psíquica ocorrida na prístina infância ou que sobrevém em qualquer época ulterior de acordo com a teoria da epigênese de Jean Piaget. Quando acontece é preciso fazer vir à tona e amplia a pequena brasa de força espiritual e moral quase sempre presente em nossa psique ou em nossa alma para ir à luta, vencer o demônio da depressão e do desespero e conquistar nosso lugar ao sol ou no caminho da fé; Como complemento ao embrião bibliográfica geral indicaremos o livro de Froma WALSH, *Fortalecendo a resiliência familiar*[158].

Na ficção nassariana os cenários do sonho ou do devaneio estão em estreita cumplicidade com certas frustrações que vem assediar o sonhador-personagem e que atendem resolução de uma maneira ou outra. Para tal resolução ficcional, conjunto de imagens se condensa cá e acolá em ritos de ritual inventado, que impulsionam o avanço ou o escapulir-se da personagem por pontos de fuga. Quando se empreende uma ação corajosa e tenaz apesar de esporádicas fraquezas, assim como mostrou a *Menina a caminho*, a vida fictícia como a vida real pode, mas nem sempre, alcançar a meta se foi bem definida.

Os textos de Nassar demonstram escassez de matéria neste sentido e solicitam o concurso da imaginação do seu leitor. Para servir de teste adequado a esta teoria, a menina e seus herdeiros ontológicos precisariam de um destino mais amplo. Mas o escritor de Pindorama cultiva o silêncio até abandonar a literatura para criação de galinhas. Seja qual for, mesmo com narrativas esburacados de não ditos umas considerações na tecla da resiliência não perde toda relevância para quem se engajaria a aprofundar essa noção neste autor- o que não entra aqui mesmo em nossa intenção. Todavia disponibilizamos alguns exemplos suscetíveis de guiar outros estudiosos nesta modalidade de abordagem no campo literário. A revista[159] propõe diversos estudos e uma boa bibliografia. Entretanto, convidamos a refletir sobre o fato seguinte.

No mundo de simulacro que é o mundo da literatura, não importa que haja trauma ou não, Para que seja validada a tese de Boris Cyrulnik, pode-se invocar um autor encenando uma espetacular corrida ao reconhecimento social como fez

[157] Cyrulnik, Boris. Duval, Philippe. *Psychanalyse et Resilience*. Paris: Odile Jacob, 2006.
[158] São Paulo: ROCA, 2005. Tradução do inglês de Maoma França Lopes.
[159] *Études Littéraires: Écriture, mémoire, Résilience .* Faculté de Lettres, Université Laval, Quebec, Vol. 58, N.1, Automne 2006.

Stendhal no romance *O Vermelho e o Negro,* ou ainda mostrando a paciente, sutil e sólida reconstrução de uma honra perdida, da maneira como procedeu Victor Hugo na trajetória romanesca do protagonista Jean Valjean em *Les Misérables*. O que de modo algum significa que a literatura ou a crítica literária tem por missão de ilustrar ideias ou conceitos oriundos da Psicanálise, ou da filosofia. Freud e Lacan tem demonstrado bastante que as cartas são dadas, não por esses domínios de saber, mas pela criação literária, desde os Trágicos gregos a autores contemporâneos como Marguerite Duras, James Joyce, passando por William Shakespeare. Estamos, portanto, instrumentados para analisar a obra de Raduan Nassar e muitas outras em diversas frentes hermenêuticas, inclusive a interpretação pela resiliência.

CAPÍTULO III- POÉTICA DA LEITURA E RITOS DO CAMINHO

Como temos anunciado e explicado anteriormente, uma fantasia central impulsiona uma fábula da identidade em *Menina a caminho* (MC). Parece-nos também que um dos personagens desta fábula, pelo seu modo de inscrição na história, conecta à primeira uma segunda fábula de natureza política que confere à primeira abrangência e densidade. Descobrimos também que a cumplicidade secreta do autor com a sua protagonista autoriza uma leitura do ritual da identidade à luz de uma política de identificação do sujeito pela liberação de toda autoridade em conformidade com a priorização da autonomia como característica da Modernidade face à Tradição.

Essa tendência do sonho da protagonista não extingue nela toda veleidade de seguir os passos de uma figura materna como Dona Engrácia (MC, p. 46) nem o apego a uma figura paterna de autoridade comedida como Tio-Nilo (MC, p.46-49), nem de manter vivo o sentimento do sagrado perante a morte (no episódio do enterro de uma criança (MC, p.51/52) ou diante de imagens do menino Jesus (embora seja uma impressão acoplada com uma fantasia oral, no Armazém-paraíso a que sucederá o armazém-inferno (cf. MC. Cia das Letras, 1994, p.55-59). Portanto, o conto confirma a complexidade humana na busca de (auto)conhecimento.

A busca da menina-Nassar se assinala textual/sexual/politicamente. Uma sequência de verbos de ação e de "paixão" permitem estruturar o percurso, apreciar as modalidades da experiência vivida, o valor eufórico ou disfórico das emoções que acompanham essa experiência. O grau de intensidade e de ressonância dessas valorações tímicas serão examinadas de maneira a determinar a significação profunda da fábula dominante desse conto de Nassar, sua relação com um ou outro conto da Tradição dos contos de fadas. A forma de composição do texto será iterativamente interrogada e com ela o seu caráter imaginário e onírico, o lugar do autor e do leitor neste fazer literário nassariano. Uma poética da leitura alicina este trabalho crítico a ponto de relegar a segundo plano o exercício sobre os pormenores de *Menina a caminho*. Pois projeto ontológico e hermenêutico rondando este trabalho supera os limites da obra em pauta e abarca as possíveis experiências subliminares do autor implícito e do leitor implícito.

Em uma primeira aproximação dividimos as fases do ritual da menina em oito (8) cenas, das quais poremos principalmente em destaque seis grandes momentos nucleares entrecortados de interlúdios arrefecedores das mais duras provações. Uma segunda avaliação contestará a organização anteriormente adotada e nos orientará para a dialética mítica do maravilhoso e do negativo da experiência. As novas considerações reabrirão a porta da discussão teórica sobre a dupla leitura/e criação. Infelizmente a fábula política enxertada na fábula da identidade sexual terá a sua abordagem sacrificada e reduzida a alusões e constatações sumárias.

I- 1. As fases do ritual da Identidade

As fases acontecem na rua (3), em local com a fachada da rua (4) ou totalmente fechado. Todavia, a multiplicidade de experiências cruciais da primeira fase acaba por levar o número de acontecimentos na rua a oito (8). O que confirma de saída o pensamento de Roberto DaMatta[160], e as intuições da microsociologia de Erving Goffman. Comentando este cientista social e suas fontes durkheimiana e laboviana, Issac Joseph[161] declara que "a rua é uma sociedade", por isso mesmo: um conjunto de lugares encaixados propícios aos ritos de interação, um lugar de participação ativa e de cooperação pelos olhos e pelos sinais de aprovação e de

[160] *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
[161] JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman et la microsociológie*. Paris: PUF, Rituels, p. 33-50.

desaprovação, de acolhida ou de rejeição, um quadro para o reconhecimento mútuo ou para o autoconhecimento, um terreno etnológico de mitos e rituais, logo “uma arena simbólica” de caráter dialógico (p.46). De que melhor pano de fundo de imagens oníricas precisaria Raduan Nassar para desfraldar a rota da menina a caminho de uma identidade em falta?

Eis a seguir a nomenclatura das fases do ritual[162]:

- Fase I - Na rua: Primeiros passos. Experiências referentes à autonomia (2), à sexualidade (3) (p. 9-22);
- Interlúdio: o alucinado Seu Giovanni procurando um filho foragido (p. 22);
- Fase II - Na rua: Desencontro com a menina de uniforme (p. 23, 24);
- FASE III - Na Barbearia. Duplo cenário: político e sexual (p. 24-29);
- Fase IV - Na rua: amores caninos, (p. 30);
- Fase V - A Escola vista da Rua: Dona Eudóxia (p. 31-34);
- Fase VI - No bar e seu duplo cenário: o político e o sexual (p. 34-46);
- Fase VII - Na Oficina de Tio Nilo (p. 46-52);
- Interlùdios: seu Giovanni em busca. Enterro de menino. Tentativa de sedução da menina pelo adolescente de bicicleta (p. 51-54);
- FASE VIII - No Armazém de Seu Américo: o duplo cenário: pelo labirinto, “O Jardim das delícias”. Encontro com o Minotauro (p. 54-56; 57-60);
- Epílogo & volta ao real lúdico pelo despertar (p. 60-66).

Não pretendemos desenvolver todas as fases nesta primeira aproximação do texto que será seguida de mais duas outras. Aliás, certas fases são suscetíveis de justaposição, por remeter com manifesta evidência à mesma temática. Sublinhamos em especial: as fases II e V que remetem à relação educacional e a disparidade sócio-econômica; as fases III e VI que casam o político-econômico com

[162] MC. Ed. Cia das Letras, 1994.

a sexualidade. A Fase VII põe em emergência um espaço em forte afinidade com o primeiro cenário do Armazém, ao passo que o cínico exibicionismo sexual do moço Zuza e do homem fantasma da Barbearia mantém ligação com os amores caninos na rua.

O efeito de escândalo e de perturbação na sensibilidade da menina é devidamente registrado pelo discurso narrativo. A menina fugiu "condoída" da cena dos cachorros, ela ficou desmontada e apreensiva perante a provocação de Zuza; o homem de carnes fofas que não era um modelo de virtude na sua fala na barbearia na sua saída precipitada da barbearia consecutiva à super-indecência do "homem fantasma" (sic) pediu à menina para se retirar: "*vai embora, menina, diz ele protegendo a criança*" (MC, 1994, p. 29). A função dos interlúdios é amenizadora: eles vem ora apaziguar uma emoção hiper-negativa sofrida como no final da primeira fase, ora preparar à provação dolorosa máxima que constituirá o encontro final com Seu Américo. A este papel de preparação moral contribuirão a primeira e a segunda entrada, no palco do sonho, do velho louco Seu Giovanni.

Sem laço semântico direto com a trégua maravilhosa simbolizada pela visita do setor de brinquedos da oficina de Tio-Nilo, esta presencia de Seu Giovanni e de seu discurso, assim como o enterro dum infante por seu pai, seguido da tentativa de sedução dum adolescente de bicicleta que parece voltar da escola, todos esses fatos emitem uma significação em nada gratuita na lógica do ritual. Ter sido o alvo de uma sedução, apesar da ambivalência do sedutor (segundo o texto), já é um ato de valorização da pessoa da menina depois de vexames sofridos por parte da aluna empertigada (fase II) e depois da expulsão da proximidade da escola de D. Eudoxia (fase V).

Cada uma das duas aparições do Seu Giovanni conota uma advertência: trata-se no plano manifesto de seu "bambino" que sumiu, e, no plano latente, de todos os jovens, como a heroína, que se subtraem à autoridade e convivência do Pai para correr a aventura. Mais ainda, não há como negar sociologicamente a dimensão política que se oculta por trás desse desafio ou dessa subversão do controle do Pai, como, aliás, no Bar deste conto, e nas outras obras de Nassar. Quanto ao breve episódio do enterro, nós o consideramos por uma espécie de ***Memento mori /*** Lembre-se que morrerá. Ele assinala um sopro fugidio do sagrado em um ritual que como tudo ritual implica morte e ressurreição simbólica ao mesmo

tempo espiritual e corporal; a menina foi tão comovida que sua fé um pouco sacudida pela dominante negativa de sua provação ressurgiu: “é um anjinho!, diz ela fazendo o sinal da cruz” (MC, 1994, p. 51-52).

Sabemos que o sagrado não a abandonará na primeira parte do armazém. Mais uma vez nada é deixado ao acaso na obra de um escritor de talento como Nassar. Nessa via *crucis* do ritual de identificação e de crescimento, servem de pontos de parada estratégicos os trechos narrativos chamamos de interlúdios. Convém notar que esse estágio probatório condensa em um dia - como a viagem de Ulisses de Joyce - uma soma de experiências que deveriam levar anos.

I- 1.1. Explicitação de algumas fases ou etapas do ritual

I- 1.1.1. A- Fase inicial (MC, Cia das Letras, 1994, p. 9-18)

Esta primeira fase do ritual mostra a menina saída de casa de pés descalços, como para se sentir rente à terra-mãe numa espécie de nudez metonímica da sua alma. Note bem que na tecla simbólica do sonho onde estamos colocados, sair de casa carrega a dupla conotação de distanciamento e liberação da autoridade parental, em particular do “Imago” da mãe e de suas recomendações como no “Chapeuzinho Vermelho” e, simultaneamente, do desejo ou da possibilidade de empreender uma aventura por conta própria nesta liberação.

Vejamos o primeiro gesto da menina na primeira cena das imagens do sonho (pois é disto que se trata) **“*Vindo de* casa, a menina caminha *sem pressa*, andando *descalça* no meio da rua *às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas* que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta”** (MC, p. 9). Os elementos sublinhados convergem para a expressão de um rompimento com certas amarras, do assenhoramento de uma liberdade que garante um ritmo próprio no movimento, a escolha das bifurcações cobiçadas para a realização de certa fantasia e de uma aventura, ainda indefinida em seus contornos, mas que as outras sequências de imagens do sonho revelarão. Cabe relembrar com Freud: o sonho é a realização de um desejo. E nossa hipótese de leitura é que esse desejo, para uma menina pré-adolescente é, na linha do instinto genésico, a ânsia de identificação sexual pós-edipiana.

No entanto, conforme indicado, subjaz aqui, nesta saída de casa, uma suspeita de desejo político ainda latente nas primeiras imagens, mas que virá progressivamente à tona à medida que se desfilarão as outras imagens do ritual de identidade sexual (pelos olhares de meninos para ela, (MC, p. 12, 53-54), pela audição de muitas conversas na Barbearia e no Bar da cidade (cf.infra), principalmente pelo fato de ela viver e caminhar no seio de uma comunidade onde se constaram ricos e pobres, fortes e fracos, e que ela parece ser classificada entre aqueles meninos sem camisa (MC, p.11,12) ou meninas de vestuário pobre e de rostos mal lavados, que não possuem uniforme para frequentar escola como aquelas e aqueles encontrados nas ruas ou observados por ela de fora da sala de aulas da velha-mestre Eudoxia (MC, p. 10-11, 23, 31-34). Portanto, seu distanciamento do Outro materno, ao reescrever o caminho de desvio de Chapeuzinho Vermelho e de sua descendência, inclui uma inaudível e plausível veleidade de ruptura com certa ordem vigente na cidade-estado e seu modo de controlar e administrar a vida do cidadão.

Os verbos de ação os seus equivalentes nesta primeira fase são**: *andar, se aproximar, observar, vislumbrar, pilar do lugar, disparar (de medo)***. Eles têm por contrapartida, no ritual de passagem rumo à identificação, os verbos de emoções ***se encantar, se entusiasmar*** ("sentir um entusiasmo gostoso"), ***arrebatar-se*** (seus olhos piscando de fantasia), ***espantar-se*** (ela "arregala os olhos deste tamanho e fica apreensiva"), ***assustar-se***.

Nas fases ulteriores a narrativa atesta as mesmas alternâncias de movimento de ir em frente para frente, por vezes com hesitação (ex. *a menina* se aproxima (MC, p. 47, 51), *avança* (MC, p. 53), se achega timidamente (MC, p. 24) ou se atrapalha (MC, p. 37); atesta também movimentos de fuga quando a situação se revela insustentável (*escapulir e desapa*recer, p. 30, ou pior, *disparar correndo a perder fôlego*, p. 59). Na modalidade "tímica" ou emocional a heroína em provação oscilará como na Fase I, entre os sentimentos positivos: *se encanta* (MC, p. 31, 58), *se perde admirando*, se alegra, e os sentimentos negativos: ela fica *aterrorizada* (MC, p. 34), *treme assustada,* a ponto de *disparar a perder fôlego* (MC, p. 58, 50) no ápice do ritual de passagem. No intervalo, ela habitualmente observa como na primeira fase: registra fazeres a que ela "*assiste* " (MC, p. 34), "*procura com os olhos*" (MC, p. 34, 47), "*se levanta explorando* (MC, p. 47).

Depois desta breve antecipação pelo levantamento dos verbos de ação e paixão, voltamos a completar a explicitação das cenas da Fase I.

As reações de encantamento ligadas ao maravilhoso, predominantes nos primeiros passos do ritual vão ceder lugar a fortes emoções negativas que irão até susto descomunal. A mudança de cenário começa com a intrusão do rapazola Zuza. Com ele o que era uma simples fuga da autoridade da mãe na saída de casa da protagonista, passou a tomar mediante a prestação deste rapaz um evidente desacato à suposta guarda da moral e dos bons costumes representada pela figura materna. Com efeito, pelo gesto e pela palavra Zuza introduz brutalmente a menina à descrição eloquente do coito, ao "dar uma banana" para as mães de Eunice e de Dinho (ausentes). O crime destas é de ter proibido uma a sua filha, outra a todo adolescente de participar da festa circense que se preparava (MC, p. 13, 14). A protagonista "arregala os olhos", mas, dum jeito "apreensivo" perante o hiper-realista gesto da mão, que o texto relata nesses termos: "*aqui é, diz o rapaz (...) movimentando lentamente o braço teso da banana, pra cima e pra baixo, os olhos cheios de safadeza"* (MC, p. 14). Pouco depois, o mesmo Zuza demonstra indiretamente à menina, que tudo observava de perto, a natureza da sedução sexual. Muito nova para passar à ação na sua curta vida narrativa, ela deve ter granjeado a lição: viu o bravo rapaz agora subjugado, os olhos dele grudados no alto onde reinavam os seios transbordantes de Dona Ismênia; terminada a breve prosa iniciada pela mulher, o rapazote ficava quase incapaz de ir embora, de tirar os olhos dos seios transbordantes da "prostituta" debruçada na janela (MC, p. 18, 19). Sua altivez era vencida.

Encerramos o episódio da banana ao frisar que o desacato do moço às mães é um gesto ofensivo que atinge também os pais, se admitirmos com Jacques Lacan que o Outro desfiado é um conceito de dupla face, materna e paterna. Basta retificar o alvo para ver o Outro materno visado nesta primeira fase recuar diante do Outro paterno. Isso é, aliás, o que vai acontecer nos episódios da Barbearia e do Bar-sorveteria lugar de plena manifestação da fábula política atualmente potencializada.

Explicitamos agora a última das três cenas sexuais anunciadas nesta fase I (MC, p. 20 - 22). Contrariamente a sua posição de observadora nas duas cenas precedentes, desta vez a menina ocupa involuntariamente a posição actorial (na terminologia de Greimas). Vai ser para ela uma excessiva dose emotiva acentuada

por dois dados: sua imaturidade (ela não deve ter mais de 12 anos), sua muita recente saída de casa à procura inconsciente de uma experiência emancipatória que o texto nos deixa inferir pela grande quantidade de signos sexuais que ele convoca em volta da jovem heroína. Em toda probabilidade, ela progride silenciosamente repleta de muitas interrogações sobre o seu corpo e sobre as relações com o outro semelhante. **A terceira cena**, em particular:

Ela se configura da maneira seguinte:

De repente, a menina *"repara"* (MC, p. 20) *no cavalo ao lado* uma coisa de uma enormidade que a deixa *"assustada"* (MC, p. 21): *"o cavalo distancia as patas traseiras"* e algo ainda escondido *"no altoventre"* dele vem "se tornando "*cada vez mais volumoso",* um *"sexo de piche".* Em vão ela tenta evitar tudo aquilo que parece ser uma metáfora de estupro a caminho*,"desmanchando rápida a postura acocorada"* que inocentemente ocupava*, "se jogando para trás"* (MC, p. 20*) "recebeu os respingos do esguicho forte","o jato de mijo abrindo uma biroca no chão"* (MC, p. 21). Susto nos olhos dela, nota a narrativa.

Chama nossa atenção a alegoria do chão receptor do abundante mijo. O chão remete à terra-mãe. É a mesma terra que obra com seu instrumento o lavrador, que este penetra com os instrumentos que manipula para fecundá-la para ter de volta frutos, brotos, assimilados a filhos. O lavrador que amiúde trabalha junto ao cavalo evoca também a árvore-pai e seus rebentos. Essas anotações estão emprestadas de uma milenar memória cultural e mítica que conjunta terra, cavalo, agri-cultor. A Terra que "trabalha" o homem é também o ventre em que se enraíza a árvore, depois de ter recebida generosamente água e estrume como alimento.

O simbolismo que emerge aqui é daqueles que, segundo Paul Ricoeur[163], arrastam o leitor do sentido literal ou da primeira associação óbvia da alegoria inicial para lhe fazer participar de um sentido latente "cifrado". Evidentemente, a psique da menina foi driblada para além de sua expectativa inconsciente. Daí o tamanho susto dela. Percebemos na altura mítica onde reina o símbolo aquilo que aparenta uma catástrofe psicológica pode ser pensada de outra maneira. Presenciamos uma menina envolvida em uma alegoria sexual com um cavalo. Acocorada junto ao cavalo, a menina se encontrava metonimicamente na posição da terra-mãe presta a acolher a semente (o esperma) do assombroso quadrúpede mijante. Nada de

[163] *Philosophie de la volonté*, II. Paris: Aubier, 1988, p. 178,179.

espantar se ela pulou de lado: acontece com toda marinheira de primeira viagem. Mas a ficção metonímica restabelece a posição inicial. A virgem foi molhada copiosamente, confirma o texto.

Vale a pena reler a passagem supracitada. Além do mais as imagens do sonho são amiúde confusas e cheias de truques para derrubar a censura e uma racionalidade autoconfiante. O texto pode calar a série que introduziu com "a banana" de Zuza. Mas o hermeneuta atento já reparou neste coito imaginário a diferença na repetição de uma realidade de mesmo alcance no percurso iniciático da protagonista. É o mesmo rito e a mesma reação emocional. Uma e outra vez o susto é inscrito duas vezes, e a fuga foi o desfecho. Mais há vergonha aqui e diremos por quê. É preciso antes frisar a presença do sagrado imbricado em todo mito segundo Mircea Eliade[164] a narração em questão combina o "numinoso" do *fascinans et tremendum*, como nas narrativas mitológicas de Hesíodo, de Ovídio e de outros repertórios de mitos gregos e latinos nas quais atuam figuras geminadas de homem-touro (minotauro), de homem-cavalo (centauro), nas quais também deuses e deusas acoplaram-se com animais. Todavia, introduziram no cenário do ritual, duas notas falsas e triviais: as gargalhadas rabelaisianas de dois carregadores musculosos que passaram no pedaço, adicionadas desse comentário debochado dum terceiro: "*Num Brinca co´a boneca do cavalo menina*, debocha o homem, *acenando o chapéu em forma de cuia e engrossando com isso a gargalhada dos dois outros. Num brinca co´essa boneca que tem feitiço nela*" (MC, p. 21).

O susto redobrou. A menina se manda dali. A câmera aponta a pequena criatura desorientada, olhando *indecisa pra cá pra lá* (MC, p. 22), um tanto perdida. Entra então em cena seu Giovanni, para amenizar o choque - Zuza e o choque-Cavalo.

I- 1.1.2. B- Fase II- Na Rua: Desencontro (MC, 1994, p. 23-24)

Pouco após a desventura com o cavalo, "ainda na esquina indecisa" (MC, p. 23), ou seja, na encruzilhada da vida, a caminho da personalidade sexual abre para a menina uma prova relativa à autoestima, algo tangencial a qualquer identidade, inclusive a sexual. "Uma menina de uniforme, blusa branca, saia azul". Ela passa, "o andar pequeno e altivo, saias em goma perfeita" (MC, p. 23), "toda empertigada"

[164] *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007/1963, p. 11-12.

(dirá o texto maia adiante. Contraste agudo, sublinha a descrição, com a “menina suja e descalça” (MC, p. 23). Sob o charme desta bem cuidada criatura, a protagonista, verdadeira anti-heroína, menina sem qualidade, cedeu à tentação de seguir a tão bem cuidada criatura, fosse apenas um instante. Mas o ritual tem normas infrangíveis. Uma delas é a humilhação, uma espécie de descida aos infernos ou de morte simbólica à vaidade deste mundo. Pouco após, “a menina de uniforme de repente para e se vira pra detrás” com desdém, claro:

> *Ô!, diz ela. E, abanando a mão espalmada, o polegar roçando a ponta do nariz, faz uma careta bisbilhoteira e mostra a língua, tão cumprida e insuspeitada, pondo quase em pânico a menina de trás, que acaba ficando um bom tempo lá parada, vendo a menina de uniforme se distanciar todo empertigada, uma boneca de porcelana* (MC, p. 23-24).

Passamos por cima do sentimento de “pânico” para frisar as expressões de duplo sentido, que marcam a distância social à desigualdade, a inscrição no texto de uma sociedade de duas velocidades (uns na frente, outros para trás; uns andando outros parados).

A essa prova da identidade sexual não vai sozinha: se redobra em prova de identidade sócio-econômica e mesmo política, na medida em que a distribuição dos bens e dos lugares tem como responsável o “Supremo Gestor do palácio do Catete”[165], no contexto dos discursos do Bar, da Barbearia desta cidade de Raduan Nassar. O choque foi grande para repercutir nela o ”desprezo” (MC, p. 24). Por um instante, ficou perdida de orientação. Não se deu conta de nada até o momento que lhe atingiu a roda barulhenta “de homens da barbearia ao lado, conversando animadamente” (MC, p. 24). Próximo episódio. Instintivamente ela adivinhou que este espaço lhe reserva provavelmente mais uma prova no ritual da sua identificação por confrontação, não mais com crianças e adolescentes, como já tem acontecido, mas com adultos, possíveis pais, pessoas dotados de juízo, de experiência, de sabedoria. Assunto a seguir.

I- 1.1.3. C- Fase III- Na Barbearia (MC, p. 24-29)

Começa uma nova etapa de aprentizado, fora da rua: “Ela então se achega timidamente da soleira” (MC, p. 24). É uma fase de experiência sexual e

[165] Raduan Nassar faz menção a fatos reais na narrativa, entretanto o sistema político e a representação de Getúlio Vargas está no tempo ficcional e não no tempo histórico em que a obra foi concebida (1961).

política da menina em que predomina uma surpreendente infantilização dos adultos, repetindo *ad nauseam* "*Filho da puta*", fofocando em torno do nome do homem a quem ela deve entregar o recado da sua mãe (Seu Américo). Como se articula aqui o político e o sexual? é um assunto que será apresentado melhor daqui a pouco juntando a experiência da barbearia, do Bar e a do encontro da menina com Seu Américo (Fase VIII, cena II).

I- 1.1.4. D- Fase IV- Na Rua: Amores Caninos (MC, p. 30-31); Cena sexual cínica (<lat. *canis*, cachorro)

Novamente na Iniciação uma volta para o espaço público no caminho da socialização. Mais um choque dos mais impactantes esperava a menina. Sai figuração ritual vai se modelar no mesmo registro de conotação gestual/sexual da cena pilotada por Zuza e o cavalo. Novamente a quase conjunção imaginária do homem e do animal, assim como se constatará no Armazém do Minotauro-Seu-Américo estuprador/devorador simbólico pela palavra- da vagina associada da menina e da sua mãe. O episódio de dois cachorros realizando o coito no meio da praça e recebendo uma ducha de água escalada que lhes arrancaram um longo grito de dor, era anunciador do pior nos "intercourses" entre humanos. Imagem de Epinal que alia negativamente sexualidade e castigo, dura prova pela analogia das relações entre Zeca Cigana e a mãe do personagem em formação.

I- 1.1.5. E- Fase V- Dona Eudóxia: Política de exclusão (MC, p. 31-34)

A Escola vista da Rua: Depois do desafio às mães na Fase I, cena 2, a menina assistiu do lado de fora da Escola a mais um desacato à autoridade do Outro materno na pessoa de Dona Eudóxia, a velha–mestre. A menina gostava de estar aí, *até o momento onde, por um enorme grito, a mal nomeada mestre-escola,* ordenou afastá-la como uma intrusa. Ela foi tão *"aterrorizada que caiu feito uma peteca que tivesse sido atirada no chão do bar da esquina."* (MC, p. 32-34). Logo após o episódio da desventura que envolve mais um confronto com a autoridade materna, a heroína, como Alice mudando radicalmente de meio, se acha agora em mais um espaço, desta vez de Homens, em função simbólica de pai, segundo a hipótese que temos feita anteriormente: estava no Bar da cidade.

Paramos aqui este intermédio interpretativo que se queria ser apenas um esboço, assim como temos anunciado na Introdução. De resto, certos elementos das fases ulteriores foram integrados em nossa abordagem do maravilhoso, ao passo que a vertente política da fase final vai ser o objeto das considerações a seguir, que estão na decorrência da Fase V.

Com efeito, em *Menina a caminho*, uma fabula política (MC, p. 52-59; 34-44; 20-29) se escreve em contraponto da fábula de identidade sexual e amiúde se superpõe a esta.

A fábula política é uma narrativa em fragmentos cujas peças são disseminadas no conto de Nassar. Os macro-semas se condensam na ordem cronológica em três espaços particulares: na Barbearia, no Bar, no fundo do maior Armazém da cidade que pertence a Seu Américo. Este nome é de natureza a suscitar especulações onomásticas. Há três grandes Armazéns como há, de certa maneira, Três Américas. A maior loja pertence ao seu Américo, nome de Américo Vespuci, um hipotético descobridor da América e de suas fabulosas riquezas. Portanto o seu Américo é por ficcional e simbolicamente o dono de grande fortuna, dono do poder do dinheiro e, como tal, geralmente aliado ao poder político, à supremacia política. O armazém de Seu Américo é descrito no texto (MC, p. 58, 59) como o Armazém dos armazéns, o mais alto, o mais grandioso, ou seja, um lugar capaz de preencher todos os desejos da Menina/-povo que não tem fada madrinha fora do seu imaginário. Esperançosa, ela vai encontrar esse homem tão falado (provavelmente ele teve um caso com a mãe dela. Na cidade e na barbearia tem-se espalhada a notícia); Tanto no episódio da barbearia quanto no do Bar as fofocas e as discussões políticas juntam os dois nomes de Seu Américo e de Getúlio Vargas, A *polis* (cidade-estado, Tebas) faz de um a dupla do outro. E quando finalmente, a menina, depois de ter “mordido a isca” e saboreado umas frutas proibidas do lado paradisíaco, a primeira parte do Armazém, encontrará o Minotauro Seu Américo no fim labiríntico do grande Armazém fechado, em um recinto cuja porta (como a parede da Barbearia) tem, pendurado, um retrato de Getúlio Vargas a face diurna do poder de que Américo é a face noturna, vai ser para receber o castigo, a violência ameaçadora dum estupro, aparentada à violência do Estado Novo sobre o seu povo-povo ao mesmo tempo (mulher sodomizada, e menina-nação já que o chefe de estado é seu o Pai, consoante o grito: Getúlio é <u>Nosso Pai</u> ouvido no Bar da cidade).

Getúlio e Seu Américo

Epilogando sobre o segundo cenário do Armazém de Seu Américo, o que se pode pensar na perspectiva de uma criança, que seria o nosso sonhador neste texto-sonho, e que se encontra no Armazém de um homem rico chamado de Seu Américo e que tratou muito mal essa criança pobre? È possível interpretar este episódio simbolicamente, atribuindo ao senhor dono da loja a função de ser um duplo de Getúlio Vargas. Ambos ainda, pela ambivalência característica da condensação e do símbolo, acabam constituir uma figura gêmea, carrasco de um povo simbolizado pela menina. No atual contexto latente vindo à tona, a menina perde a sua identidade empírica de mocinha castigada em palavra-ato pelo seu Américo, e passa a ser um representante simbólico do povo brasileiro, o maior povo demograficamente falando da América latina de "seu Américo", dono soberano, ditador supremo do Hemisfério Sul, e perante a palavra de quem todo o mundo tem de se dobrar. Porém, o desejo do sonhador verdadeiro (o signo latente) não é o da menina, mas o do sonhador escritor cujo sonho político de liberdade se projeta na figura manifesta ou pretexto da criança de *Menina a caminho*, astúcia da retórica do sonho para escapar à censura que pairava sobre os escritores no Estado Novo (o texto é escrito nos anos 60).

Tal é o esboço de análise psicocrítica *de Menina a caminho,* um texto tido, por hipótese, por um sonho narrado. O desejo realizado pelo sonho desta mocinha não é o desejo de uma mocinha, mas é um signo dinâmico ou conteúdo manifesto que se desloca para a entidade "América" mediante uma série de desvios característicos dos mecanismos oníricos. Um episódio vai explicitar isso: o da menina chegando no centro da cidade espantadíssima perante alguns armazéns muito parecidos, conforme a ideologia da uniformização moderna. Um desses Armazéns parece ser o armazém dos armazéns: é mais alto, mais grandioso, ou seja, um lugar capaz de preencher todos os desejos da Menina/-povo. Avançamos, para além de uma alegoria de elementos manifestos quando soubermos que ele oculta em seu conteúdo latente a riqueza de um país de Cocanha pertencente a alguém que pelo seu poder econômico usurpa o nome ambicioso e significativo de "Seu Américo" (como Américo Vespúcio).

A fábula profana hospeda intertextos de uma fábula sagrada: a menina avança no jardim das delícias, tal como é descrita a primeira parte do Armazém, será castigada por ter provado os frutos do armazém. Mas o episódio conota também uma fábula política: a) por ser aparentado de certo modo ao episódio da barbearia onde está exposto um retrato de Getúlio; b) por ser aparentado também ao episódio do Bar onde a conversa envolvia, na tônica polêmica, o nome de Getúlio, o dono do poder político e o nome de Seu Américo, o dono do poder econômico (na *Tebas* deste conto). Esta junção faz de um a dupla do outro. E quando finalmente, a menina encontrará o Minotauro Seu Américo em fim de percurso, para receber o castigo, tudo deixa a crer no plano simbólico que a violência exercitada por ele sobre a menina equivale também à violência do Estado Novo sobre o seu povo-menino.

Mas toda viagem traz peripécias como a de Ulisses. Como temos anunciando, depois da bifurcação na Disneylândia de Tio Nilo e de uma etapa no verdadeiro país de Cocanha do imenso Armazém, este virou um labirinto nos fundos do qual esperava a Menina o Minotauro. O jardim de delícias alterou-se. Na obscuridade do labirinto, entrega da mensagem da mãe à seu Américo. De repente, da goela monstruosa daquilo que parecia ser Seu Américo, estourou feito um estrondoso raio: “puxa daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe...” (MC, p. 59).

Vejamos isto um pouco mais de perto. No armazém dos armazéns, a menina será maltratada em palavras de uma rara violência, com conotação de estupro. Uma vez admitida a nossa hipótese de que o Seu Américo está em posição de duplo econômico do político Getúlio, estamos logo perante um cenário imaginário/onírico em que um indivíduo utiliza a sua força para terrorizar um ser humilde e fraco. O caráter sexual da fala/ação de Américo tem respaldo na asserção política de que o povo é uma mulher sodomizada pelo poder. O mau trato no Armazém-Estado, de Seu Américo/Dr.Getúlio, figuras geminadas concentrando certa transcendência sacralizada (toda autoridade vem de Deus, diz o apóstolo Paulo), indexa e alastra o vexame que, a través da História, o caudilhismo e a lei do mais forte infligem à multidão anônima (a menina da narrativa significativamente não tem nome), não apenas no Brasil, mas, pelo nome do seu Américo, em toda a América do Sul.

Nesta criança fictícia, o pai da nação maltrata seus filhos bastardos (a narrativa é portadora do segredo do nascimento desta moça, pois o filho no colo não parece ser do marido Zeca Cigano). Se como diz a tradução francesa de um título de J-L Austin, Dire c´est faire / dizer é fazer, em outros termos, a palavra é ação, então palavras de ameaças como essas dirigidas por Seu Américo à menina: "te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe...", são formas da ação de estuprar. Decorre deste incidente traumático todo o comportamento da jovem, na sequência da narração, até o momento onde ela acordou brincando como antes,- um despertar que decretou o fim do ritual de uma identidade sexual aparentemente posta em xeque em seu desfecho. Palavras duras são formas de bater. E Seu Américo/Getúlio não poupa a menina (nem a sua mãe ausente de que ela é a dupla) de palavras que ferem, de palavras-tortura que atravessam a carne e atingem até os ossos. Realmente o povo e a multidão são mais do que sodomizados pelos poderes. No corpo simbolicamente violentado da menina e da mãe, ambos ícones dos deserdados da cidade-Estado, é o corpo metonímico de todo um hemisfério que é atingido, a não-pessoa da massa, os Zé-das-Palhas da narrativa de Nassar que em vão alçam voz nos bares e barbearias.

No episódio apontado, Seu Américo/Getúlio não poupa a menina (nem a sua mãe ausente de que a menina é também o duplo) de palavras que ferem, de palavras-tortura que atravessam a carne e atingem até os ossos. Por isso é que chegado em casa, a menina foi verificar se a sua vagina tem sofrido alteração:

> A menina, "acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto" (MC, p. 66).

Realmente o povo e a multidão são mais do que sodomizados pelos poderes. No corpo simbolicamente violentado da menina e da mãe anônima, está profundamente massacrado metonimicamente o corpo de todo um hemisfério, a não-pessoa da massa, dos Zé-das-Palhas da narrativa de Nassar que arengam em vão nos bares e barbearias.

Perfil da comunidade em *Menina a caminho*

No ritual da identidade sexual da menina que postulamos ser o fio narrativo principal, acabaram acolher tantos rituais anexos (e os falsos interlúdios) que a

tarefa hermenêutica se encontra muito mais complexa do que parecia à primeira vista. A narrativa fica carregada de redobramento de função e de papel, cruza o social, o político, e o sexual mesmo num lugar como a escola ou o bar ou uma festinha de criança, mesmo nos namoros de cachorros nos quais quem mais apanhou foi a cadela, mesmo no lar de povão onde o marido reconduz a violência do Estado e dos donos do poder econômico, mesmo na função de mãe na qual a autoridade simbólica do pai se reconstitui na idêntica. Por isso é que, depois de mais uma varredura sobre as falhas sócio-políticas cometidas pela comunidade ficcional e seus líderes, voltaremos à empreender uma outra leitura cuja faceta final será uma comparação com o maravilhoso dos contos de fadas e sua outra face disfórica.

Posto a parte Tio-Nilo, que tem a fibra de um pai verdadeiro, e os peões boiadeiros que mal se conhecem, todos os homens passam ao largo da função educativa que necessitaria a experiência procurada pela menina. As mulheres não são mais solidárias: nem a mãe que expõem a sua filha à raiva do seu Américo atirando a na rua sem o menor cuidado de higiene e de vestuário, nem a prostituta Ismênia, nem Dona Engrácia que não lhe deu atenção na saída do Bar quanto tentava a seguir, nem principalmente a velha-mestra autoritária e discriminatória como o Estado que ela representa.

Apenas os jovens, posta de lado a aluna de uniforme, - manifestam simpatia à protagonista: o trio de meninos preparando a festa do cirquinho, Isaías o moço do bar-sorvete, o adolescente de bicicleta que tentava a seduzir. É praticamente sozinha que ela seve caminhar no ritual de sua identidade-mulher, sendo as melhores relações do seu percurso assaz distanciadas. O que prova que um ritual daquele é antes de tudo algo a ser enfrentado por si e para si.

Como para suturar a fábula da identidade sexual e a fábula política subjacente, sintomaticamente o nome do ativista político do conto, o inimigo do par Seu Américo e Getúlio Vargas, é Zé-das-palhas, nome deveras perigoso uma vez que no Bar, a sua fala é dada por incendiária. Mas, como um homem engajado politicamente, predomina nele o aspecto do palhaço sugerido por seu nome mais do que o aspecto do ativista capaz de por o fogo nas palhas desencadeando uma revolução. Por que ele é um fracote, um medroso, como foi demonstrado com a chegada no pedaço do musculoso defensor de Getúlio Vargas.

A esses primeiros ajustes preliminares, a nova leitura acrescentará algumas definições em torno do ritual e do seu lado penoso, salientará o enfrentamento dos obstáculos, dentro e fora de si que ilustrará a noção de resiliência que queremos introduzir e discutir no quadro deste trabalho.

I- 1.2. *Menina a caminho* na tradição do maravilhoso e do mito

Antes da experiência contada pelo sonho, houve outros acontecimentos, uma vez que o sonho expõe antecedentes diurnos. Como o autor não os narra, cabe ao leitor imaginar e restituí-los. Sem aventurarmos muito, avançaremos até um fato, a saída sem sapato, e toda desarrumada da menina que sociologicamente poderia ter sido colocada na falta de cuidado da mãe. Mas nossa leitura prefere apontar para o ato falho de uma Cinderela que perdeu seu sapato num sonho maravilhosamente rico desta gata borralheira, heroína de Charles Perrault. *A menina a caminho*, de Nassar já tem perdido talvez uma oportunidade de auto-realização. Desta vez, pela ocasião do sonho que lhe vem, um outro cenário de experiência lhe é oferto. Ela entra de corpo inteiro nesta sucessão de cenários.

Como temos avançado anteriormente, o sucessão de cenários obedece a um ritual flexível. O leitor, portanto, não vai encontrar aqui todos os passos já codificados dos contos de fadas clássicos. Assim como a saída de casa, a passagem pela floresta, a ida à casa de um rei para participar de uma festa, o sumiço da moça encantadora, o encontro e o casamento final. Não vamos encontrar nem a bruxa maléfica, nem a fada madrinha. Mas equivalentes remotos, arrimados ao mito da procura de uma identidade que em nossos tempos modernos fica sempre em devir. Depois uma história, outra história, e Nassar vai bem providenciar duas outras histórias de identidade até resolver demitir-se dessa corrida da escritur-ação.

Na função mítica de Hermes/ de mensageira, a mocinha tentará compensar os devidos ritos inscritos na memória cultural sob forma de errança ou andamento ao sabor do acaso, presença em lugares múltiplos, como ouvinte e observadora atenta, a fim de adquirir um indeterminado saber ser ou /e saber fazer em meio a essa cidade de homens, e de mulheres. Momentos negativos e momentos positivos lhe deram a intuir certa ambivalência nos ritos do ritual que ritmam a sua procura. Reavaliando de outra maneira as fases e cenas acima apresentadas, talvez se consiga ressaltar essa ambivalência.

I- 1.2.1. As duas faces do ritual*: o maravilhoso, a descida aos infernos*

Com a finalidade de um percurso menos esquematizado da fábula da identidade, vamos percorrer o espaço urbano junto à menina, para medir o peso da relação ao maravilhoso dentro de um ritual que por nós não pode fugir em princípio como tido ritual a dupla vertente mítica "morte e ressurreição", emblematizada pela figura poética de Orfeu e pela figura evangélica do Cristo, dupla vertente essa que foi também sugerida pelos títulos de Arthur Rimbaud "Uma estação no inferno" e "As iluminações". Quando ela não está fortemente resiliente, a lógica da ficção escolhe introduzir esta por um estado de coisas eufóricas seguidas de uns ou vários momentos alternativos de disforia resgatados por uma euforia final. A literatura, inclusive os Contos de fadas, flexibiliza de diversas maneiras o esquema do ritual de passagem de Van Gennep. Verificaremos no final por uma breve aproximação com os contos de fadas, particularmente com *O Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault a originalidade do conto de Raduan Nassar. O que mais nos interessa é apresentar os momentos felizes e verificar depois qual importância eles preenchem na economia narrativa uma vez devidamente identificada as experiências disfóricas que também condicionam o ritual da identidade sexual da protagonista.

Consideramos primeiro os suportes do maravilhoso. Como já foi dito repetidamente, o início da travessia do espaço urbano (anotado "a") está, aparentemente e do ponto de vista das emoções da menina, na dominante lúdica e prazerosa, quer se tratando do efeito da conversa dos três meninos, Dinho, Quinzinho e um terceiro que preparam uma festinha, quer se tratando até da visão que ela tem da alegre e desinibida Dona Ismênia. A menina não esconde o seu entusiasmo neste ambiente sonhado, que infelizmente a intrusão de Zuza alterará.

Somando os outros momentos aparentados ao maravilhoso, teremos -(b) a atmosfera de diversão e bufonaria da Barbearia, alimentada por fofocas sobre seu Américo, provocação jocosa, enfim o verdadeiro teatrinho escandido pelo palavrão "filho da puta" dos homens, até o momento do gesto hiperconstrangedor de "*um sujeito que parecia um fantasma* (...) *de uma voz forte de meter medo...*" (MC, 1994, p. 25), uma sorte de relembrança da indecência de Zuza; Mas antes de dever ir embora, ela teve a oportunidade de captar na parede da Barbearia, *"c´uma ponta de*

estranheza" as mechas de cabelos no chão, uma loira pelada na parede", e também "*o retrato de Getúlio Vargas*" (MC, p. 24,25).

(c)- Do lado de fora da Escola da velha professora Eudóxia, "a menina se encanta com uma gravura colorida" (MC, p. 31, 32). Ela identificou neste retrato "*um sapateiro examinando a sola estragada de um sapato em sua mesa de trabalho, enquanto um menino pobre e descalço*" (como ela) "*espera ao lado*". Reparamos que ela soube ler o artefato plástico enquanto forma artística independentemente do conteúdo realista, e que somente em um segundo tempo e depois da primeira impressão de beleza que passou a demonstrar seu senso social, sua compaixão para os órfãos (como ela) das benesses deste país no trecho seguinte da sua reflexão: "*Que pena, pela cara do sapateiro, o sapato não tem mesmo conserto. Que história será que cada um vai contar*?" (MC, p. 32). Mas, sem o saber, por uma sorte de mise-em-abyme da narrativa completa, essa reflexão sugere por seu conteúdo latente o inacabamento da obra de arte que é esta gravura e também o próprio texto de Nassar em que o artefato se insere. É de que falaremos em outro lugar deste trabalho sob a denominação de "suplemento", da leitura como suplemento. A problemática implicitamente levantada pela situação de escassez de recursos do sapateiro e do menino pobre, pisca para aquilo que vai ser no rádio e no Bar da cidade o objeto da crítica política anti-Getuliana de Zé-das-palhas.

(e)- O balcão de vidro da sorveteria do bar é um espaço de arrebatamento ambivalente para a menina. Ela é super atraída pelas fascinantes guloseimas, "*brevidades, queijadinhas e bombocadas, cavalinhos de bolacha cobertos de confeitos coloridos e amontoados"* (MC. p. p.35). A menina se aproximou, e diferentemente da maneira "apreensiva" como ela "*arregalava os olhos"* perante "*a banana*" de Zuza, ela, desta vez por conta própria, põe "*os olhos gulosos dentro da caldeira que gira, a pá correndo ali num mesmo ritmo contra a parede interna, revolvendo de alto para baixo uma pastosa massa cor-de-rosa. A menina lambe os lábios de vontade*¨ (MC, p. 36). No plano inconsciente, como sujeito desejante, ela cedeu a uma pulsão escópica de alto teor sexual. Como a experiência não deságua numa ação transitiva, há razão de se perguntar se não se trata aqui da transposição onírica duma masturbação, uma vez que o remelexo da pá na caldeira convida a uma contemplação especular de uma vagina "trabalhada" por um dedo esperto. Temos a impressão que depois da sodomização simulada no constrangedor rito da

Barbearia, a menina avançou de modo menos assustador no conhecimento da sexualidade. Aqui o maravilhoso reveste uma ousadia moderna que a tradição clássica dos contos de fadas potencializou sobremaneira em suas letras, assim como tem demonstrado o estudo de Bruno Bettelheim, A *Psicanálise dos contos de fadas*[166].

(f)- Chegada à pequena oficina de Tio-Nilo, a menina vive outros momentos de fascínio e de desimpedimento. Aqui, ela está numa sorte de feira de brinquedos na qual se realiza parcialmente a festa circense dos meninos da Fase I, cena1 que ela perdeu Tio-Nilo, homem bondoso, parece a conhecer. Por uma inclinação da cabeça, ele lhe autoriza circular livremente por entre um acervo de brinquedos falando e gesticulando ali. A menina voltou a ser a criança de outrora: fala com bonecas, imita os seus gritos. Porém, fica um pouco frustrada no início, pois "*o pássaro preto que ela procurava no poleiro*" não estava (mais uma indicação que ela já tinha vindo aqui): "*coisa estranha*", o passarinho estava "*todo encolhidinho justamente no pau seco do macaco sem-vergonha*" (MC, p. 46,47). Como na experiência do balcão da sorveteria, mistura de regressão à uma fase mais infantil e simultaneamente de progresso na dominação das emoções perante o mistério da realidade sexual, - a menina, não se escandaliza em demasia e, como perante a gravura do sapateiro e do menino pobre, ela se mostrou sensível primeiramente à beleza plástica. Com efeito, em vez de fugir do bicho sem vergonha, ela se compraz em registrar *que o macaco "guarda, apesar de empalhado, a desenvoltura elegante de um movimento ousado (...). Olhos espertos, o rabo cumprido acabando quase em caracol..."* (MC, p. 47). Continuando na nota eufórica e estética "*a menina depois se perde admirando elas, arreios, e bainhas, trabalhos lindos enfeitados com franjas e metais*" (MC, p. 47). O justo e merecido apreço do labor do artesão será recompensado. Pois, mais adiante, ela reparou que "desviando-se da tarefa", Tio-Nilo cujo ar austero impõe respeito aos rudes peões-boiadeiros, "franze a testa, esboçando um sorriso franco pra menina". Memorável momento de alegria: "*ela nem acredita, seu coraçãozinho dança! Cheia de leveza*" ela inicia um jogo de equilibrista "como uma bailarina" (MC, p. 50), e volta em seguida a circular por entre outros brinquedos, em particular perante "*um pinguço sentado na sarjeta, cheio de*

[166] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980/São Paulo, 2011. Tradução de Arlene Caetano.

remendos, um brinquedo de feltro maltratado, rindo no ritmo do mundo: há-há-há!, hu-hu-hu!, !hi-hi-hi!. A menina passa por ele e na sua boca, ecoa há-há-há, hu-hu-hu!, hi-hi-hi!" (MC, p. 50). Foi, portanto como uma mini "Mirabilândia" essa selaria de Tio-Nilo. Mas, saindo dali a protagonista logo se defronta com Seu Giovanni. Pensou, com a mesma compaixão que tem demonstrado perante a gravura da escola e que mostrará, mais adiante face a uma criança morta: "*O ancião deve mesmo de estar c´uma dor–de-cabeça eterna, de ser tão triste".* Ouve-se o leitmotiv *de* Giovanni*: "Dov´è il bambino?*" (MC, p. 51). Esta pergunta irrespondível sanciona o fim da euforia da oficina maravilhosa.

(g)- Entre as "casas de comércio recortadas por portas estreitas" (MC, p. 52) se destaca o grande Armazém de seu Américo onde entra a protagonista. Espaço bivalente como veremos, este se revela um lugar paradisíaco na sua primeira cena. Lá, "*a menina avança alguns passos entre cereais expostos (...) e não vê ninguém*" (MC, p. 55). Está a caminho da tentação. Será que vai ser detida a vertigem no limiar do precipício, assim como tem providencialmente acontecido diante da caldeira de sorvete pela repentina intrusão de "três rapazolas turbulentos?" (MC, p. 36). Aqui a ocasião está livre de impedimento, o desejo se cumpre. "Arregala os olhos quando descobre a barrica de manjucas secas". A sensação imaginária de fome acusa a intensa incitação da pulsão: "(ela) sente a boca vazia e (se vê) perdida, ao vislumbrar um compartimento cheinho de torrões de açúcar redondo" (MC, p. 55). E o que ameaçava de se produzir produziu-se, no apagamento de todo reflexo ou defesa do Super-Eu; "***afunda logo a mão na barrica*** em busca de manjubas, ***come muitas,*** sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua. ***Pega depois um*** torrão de açúcar redondo***, em seguida outro, mais outro***, os mais graúdos que repousam na superfície".

Está plenamente consumado o pecado da gula por alguém que possui uma consciência religiosa (Há pouco tempo atrás, ela fazia o sinal da cruz). Ora, uma velha tradição popular quer que o ato de comer (desmedidamente ou não) seja assimilado ao ato de fazer sexo, ao menos a um rito preparatório do mesmo. Se aceitarmos essa crença, que a psicanálise abona, há de crer que a satisfação do desejo oral da menina oculta um desejo sexual que se ignora. Mais ainda, haveria de augurar pelo menos duas consequências desta manducação inautorizada do bem do Outro: um castigo pela queda na vertigem da tentação; um encaminhamento em

direção a um passo capital no ritual da identidade sexual. É possível intuir que este passo a cumprir pelo labirinto obscuro do local (tal como descrito pela narrativa), vai ser bem mais próximo do real do que nas experiências até agora vividas.

Previamente à segunda cena deste espaço tão particular que é o Armazém, se redobram signos anunciadores. Sonho dentro do sonho, a narração aponta agravantes à falta anterior. "A barriga estufa, ***a voracidade*** do começo desaparece" (MC, p. 55). Seria o fim do acoplamento terminado pela boca lambendo (...)? Não, É uma simples pausa. Pois, a menina volta a atacar. "*Continua* ***lambendo o torrão enorme que tem na mão****".* E vai indo, *"explorando, atrapalhada...", f*azendo novas descobertas *que* emprestam semblantes de santos. Não é gratuito que fossem escolhidos, como santos neste primeiro trecho da cena de teor maravilhoso, Santo Antônio o casamenteiro que preside a liturgia derradeira dos Contos de fadas, e São Pedro, aquele representante oficial do Cristo. Pois, é a partir da evocação em imagem de Pedro que sucede a imagem do menino Jesus. Lá vai ela guiada provavelmente pela fé. Talvez não; está ainda na concupiscência da boca, "lambendo o torrão de açúcar". Nesta lógica de desejo mal saciado, surge um amalgama incrível do sagrado e do profano articulado pelo narrador ou pelo autor implícito.

Reparem os signos do profano na vertente do sagrado juntos com a permutação e interpolação dos dados evangélicos. Em vez de um Jesus adulto reconhecido numa cena epifânica no Monte Tabor perante Tiago, João e Pedro (Lucas, cap.9), temos aqui, no trecho a seguir, um maravilhoso para criança que substitui Tiago por Santo Antônio e trocou o discípulo e futuro evangelista João por João Batista. A iluminação sacra passa a ser um reflexo no rosto de Jesus menino da fogueira folclórica de São João: "o menino se transfigura, transporta-se pras noites frias de junho (...), afogueado pelas chamas da lenha que queima embaixo, mas suspenso assim (...), o menino de olhos meigos e cabelos anelados (...)" (MC, p. 57).

Evolui-se logo após, no quadro da festividade, numa atmosfera de quermesse a outro brinquedo que o de Menino Jesus: "a menina desce o olhar" sobre um pirulito, mas desta vez o pirulito, de fio de arame, faz parte de um mecanismo de fascinante que nos leva de volta ao ambiente da oficina de Tio-Nilo. O fascínio é só para os olhos. A menina continua segurando a prova do delito de antes na mão (o

torrão de açúcar). Um “móbile ingênuo (que) pende da ponta de um barbante, junto à entrada para morada interna, onde se encontra um telefone a manivela, além de um retrato de Getúlio Vargas sobre a porta “A menina deveria ter sido alertada por essa foto, mas se esqueceu: *“Sem nada que o acione aparentemente, a mão de uma criança, sopro ou brisa, o pirulito gira sem cessar.* ***A menina se encanta****, não hesita, vai até o fundo, contorna o balcão,* ***mas*** *os dedos afrouxam*” (MC, p. 57, 58). E acontece o que deveria acontecer por falta de cuidado – alguma vez, o maravilhoso não conduz ao paraíso: “***o torrão na altura da boca, se desprende, cai e se espatifa no chão, espirrando sobre o sapato do*...** **seu Américo”** (MC, p. 57, 58). *Exit* o maravilhoso.

Assim termina a primeira cena. Ingressa na segunda cena do capítulo VIII. Para a explicitação da cena II, temos uma primeira versão em sobrevoo acima de *Menina a caminho*, fábula política, e uma outra, rente ao texto de Nassar, num dos parágrafos por vir. A fábula remete à tônica disfórica do ritual.

Vimos a densidade de presença do maravilhoso nesta narrativa onírica. Vamos esboçar um breve cotejo com certos contos de fadas como, por exemplo, *Chapeuzinho Vermelho* e *Cinderela*, antes de avaliar a carga de disforia, ou da passagem por provações negativamente ressentidas, no decorrer do ritual da identidade sexual.

I- 1.2.2. Reduzindo as fases

Na releitura de *Menina a caminho* que iniciamos agora, estimamos poder reduzir mais ainda do que fizemos o número de fases anteriormente indicadas. O objetivo é de tornar o ritual mais denso e mais rico em significação. Diversos eventos ficarão potencializados, mas não por isto eliminados da nossa memória de leitor: eles continuam a funcionar enquanto harmônicos ou caixas de ressonância. Nos cinco (5) ritos de passagem tidos por fundamentais no cumprimento do ritual de identidade da menina, três pertencem ao aspecto maravilhoso, dois remetem a terríveis provações sexuais por uma menina em idade pré-pubertária dos anos 60.

Todavia, sendo a sexualidade uma dimensão incontornável do humano e da identidade, não há de espantar se está tematizada na quase totalidade dos contos de fadas ou em narrativas maravilhosas. Pelo menos indiretamente, esta conotação não pode ser negada, fosse mediante o simbolismo dos objetos técnicos ou

artesanais (casa, talheres, vestuário, cores, kit de beleza) ou dos objetos da natureza (fauna e floresta), acidentes aparentemente inocentes (ferida e sangue decorrente da ferida). Mas o sexual está diretamente envolvido nas ações e modalidades de relações tais como a procura do príncipe ou de uma princesa, o episódio da busca de um sapato exatamente para o pé de Cinderela. O desfecho da maioria dos contos não é a sequência do casamento? A clássica frase final não é: eles casaram-se e tiveram muitos filhos? Mas entre o desejo e a realidade ficcional se interpõem obstáculos a vencer: dentro de casa e fora de casa como em *Menina a caminho*, ou durante viagens (as andanças na cidade, da heroína de Nassar).

É evidente para nós que Nassar, como todo bom escritor moderno, não reescreve a Tradição sem inovação. A sua fábula política o prova. E também a sua fábula da identidade sexual de que a fábula política é o hipotexto. Pois é buscando essa identidade que a menina se esbarra na sua marginalização da escola e no desprezo de estudantes bem vestidas e de nariz empinado que foge do seu convívio, que presencia no bar e na barbearia adultos sem pudor que discutam de política. Nenhuma narrativa de educação fora tão longe num emaranhado tão discreto quanto esperto do político e do sexual. As tentativas mais ousadas registradas em Bettelheim (2011), e em Nelly Novaes Coelho[167] passam longe do êxito de Nassar, quer em frisando em demasia a ideologia a despeito do imaginário, quer em alegorizando o maravilhoso. Falta certo equilíbrio que, aliás, Nassar reeditará em *Lavoura arcaica*. O lado fantasioso do ritual está intimamente ligado a um toque de hiper-realismo. Neste, residem às provas principais exigidas pelo saber prático da identidade sexual: atordoamento, profundo assombro causado na carne da protagonista por Outrem, pelo outro estranho.

O maravilhoso inclui o primeiro contato entusiasmado com a rua, com os meninos de sua idade brincando e preparando uma festa (Fase I, cena I), em seguida pelo encanto por entre os brinquedos da oficina de Tio-Nilo (Fase VII), enfim pelo aproveitamento do Jardim das delícias trilhado no primeiro espaço do grandioso Armazém (Fase VIII). Por sua vez, aparentemente os rituais propriamente ditos de provação sexual se limitem às duas cenas de descidas aos infernos: a cena 1 da fase I, identificada como o acoplamento involuntário da heroína com um cavalo + a cena final de estupro simbólico acontecido no confronto da menina com o Minotauro

[167] *Dicionário crítico da Literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2006,cf. Introdução.p.19-21.

Seu Américo. Todavia a essas duas cenas de alto teor trágico têm de ser anexadas a uma série de situações constrangedoras e dolorosas em que se inscreve o aspecto resiliente da aventura da heroína: 1) o desprezo da aluna de uniforme (Fase II), 2) o coito público dos cachorros seguido do latir da fêmea sob uma ducha de água quente, 3) a super-indecência do homem simulando uma sodomização na barbearia, 4) a rejeição assustadora sofrida da parte da velha-mestra de escola, 5) o desespero do velho seu Giovanni enlouquecido talvez pela fuga do seu menino, 6) a comovente passagem da Morte no enterro de uma criança.

Para sentir a força superior do negativo face à positividade do maravilhoso, convém lembrar o impacto traumático de todos esses elementos do ritual da identidade sobre a sensibilidade de uma menina de apenas 12 anos, atravessando uma cidade em um só dia longo como uma estação infernal rimbaldiana[168].

Portanto, o número a mais de estágio encantador não corresponde necessariamente a uma dominante no universo psíquico desta "infante" em provação. Como no mito de Orfeu ou no mito sagrado cristão, a passagem pelo labirinto infernal ou por uma inominável "paixão" conduzida até a morte precede a emergência à luz ou à ressurreição, em um duplo sentido: a antecedência e a duração Mas no caso da menina, a vitória sobre a morte resta uma incógnita. Voltando ao que já foi dito sobre os interlúdios, que teriam sido uma sorte de alívio aos constrangimentos e assombros, as etapas do maravilhoso em seu aspecto feliz serviriam de preparo a um iminente choque devastador, ou apenas de paliativo, Os momentos felizes servem de preparo à um iminente choque devastador, de paliativo a uma prova, ou de transição entre duas fases da narrativa. É preciso nuançar aquilo que foi dito concernente aos Interlúdios. Raramente os elementos de maravilhoso trazem alivio é apenas excepcionalmente que relaxam a tensão psicológica**.**

I- 1.2.3. Os Contos de Fadas & Nassar

A breve comparação anunciada entre *Menina a caminho* e os Contos de fadas já se iniciou no parágrafo anterior, principalmente com *Chapeuzinho Vermelho*. Escolhemos de usar como critérios: a nominação, a situação inicial, alguns incidentes do percurso geral e o desfecho. Há uma lógica nos contos de

[168] O poeta Arthur Rimbaud escreveu: Une saison em enfer/Uma estação no inferno.

fadas que implica um ritual de amadurecimento social e sexual, como provou Bruno Bettelheim (A *Psicanálise dos contos de fadas,* 1980/2011). Sendo um conto alicerçado no imaginário e no onírico, nada de espantar se *Menina a caminho* apropria essa lógica tradicional para uma empreitada moderna. Por exemplo, o conto de Nassar abre-se com instantes encantadores que vão modificando e re-modificando o conteúdo dos seus afetos segundo a conjuntura. Uma primeira diferença vem do fato que na materialidade do seu texto*, Menina a caminho* que começa como Chapeuzinho Vermelho, de Charles Perrault, contrariamente à maioria das versões deste conto e dos outros contos de fada, volta quase simetricamente à situação inicial em vez de terminar por uma sequência de casamento ou de menina comida pelo lobo.

Outro fato digno de nota: Mesmo dotado de uma espécie de sobrenome, de qualificativo indexando um destino global ou uma trajetória parcial, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho escapam até certo ponto do anonimato identitário. A menina a caminho não usufrui deste privilégio. Seu anonimato é total, como se Nassar quisesse a erigir em proletário ou não-pessoa absoluta, em paradigma da menina indigente ou seja privada de tudo mesmo de um nome qualquer. É por uma espécie de *tabula rasa*, como a cera sobre a qual nada teria sido escrito que ela penetra no mundo, para caminhar em busca da sua identidade sexual e política, mesmo se a sua passagem na oficina de Tio Nilo deu a entender que ambos se conheceram. Ser carente mesmo de um apelido, é uma rasura do ser. É mais um ponto comum entre ela e sua mãe que não se chama Ismêna, Eudoxia, Engracia como outras mulheres do conto. Padecem da mesma carência e no final simbólico, ambas apanharão dos homens (Seu Américo, Zeca Cigano).

Protagonista paradoxal, heroína sem qualidade, a menina a caminho, privada de apelido leva uma vantagem singular na tecla da liberdade e da autodefinição. De contrário àquelas como Cinderela, Chapeuzinho vermelho de identidade imposta, e por isso mesmo de destino meio traçado, ela pode, diria Deleuze, seguir uma linha, ter a possibilidade de escolher seu nome, autodeterminar-se. Pela falta de nome, prevalece na lógica do conto nassariano a identidade sonhada. De contrário a sua ancestral francesa, Cinderela ou Chapeuzinho, a menina de Nassar não tem nem o amparo do chapéu, nem nada de visível na mão (somente as letras do seu destino talvez pela mensagem oral da mãe). Será mesmo só isto? É possível que o

vermelho da sua roupa inscreva o desejo da mãe, um desejo que a comprometerá até chamar as agressões de Seu Américo, que se achará, no final, duplamente provocado: o vermelho da paixão sexual descabida e o recado comprometedor confiado imprudentemente pela mãe. Dá-se aqui um desejo errante na cidade.

O inconsciente é uma força tão astuciosa! Chapeuzinho e a menina sem nome passeiam em busca de aventuras, a primeira bem vestida e no campo, a segunda mal vestida e na cidade. A força motriz em ambas é um secreto desejo: aproveitar de uma missão imposta pelas "grandes pessoas" (como diz o *Pequeno Príncipe* de Saint-Exupéry) para se franquear uma experiência do mundo lá fora e testar certas capacidades relacionais pessoais postas entre parêntese dentro de casa.

A heroína brasileira não trava conversa como a sua ancestral europeia, mas prefere aprender pelos olhos e pelo ouvido, e, como diz o texto, *assuntando*. Vezes ela manifestou o intenso desejo de provar, de tocar, de degustar. E esta sensualidade mal contida talvez seja a razão de um desfecho singularmente ligado ao desejo, à proibição de gozo fora do limite. Ao passo que a sua ancestral francesa, pecou pelo excesso de fala com os desconhecidos, inclusive os lobos mascarados. Imprudência que lhe custou à vida. Mas será? Talvez os desfechos de uma seja a realização inconfessa do desejo da outra: ser comida. O que na fala e na crença popular significa bem aquilo que ambas procurava efetuando uma travessia do espaço e do destino para conhecer a árvore do bem e do mal pagar cada qual como Ulisses[169] por isso. Cada qual a sua maneira: no corpo (a boca está sempre envolvida), seja no sentido literal do corpo do delito alucinado (de ordem sexual), seja no sentido metonímico (corpo por boca, e boca por genitália, conforme uma inversão de pólo costumeira da retórica do sonho).

Na perspectiva reservada aos andarilhos, só escapou o castigo final Ulisses por uma astúcia que faltou a Édipo. Quanto à comparação de menina a caminho com Cinderela ela é de pouca rentabilidade. As duas meninas são pobres, e

[169] Todo deslocamento sendo viagem de Ulisses, as peripécias do ritual da viagem são também formadoras. Ulisses voltou mais sábio, mais astuto. Como a menina de Nassar vai voltar do sonho para a realidade? Brincando, diz o texto. As outras responderiam talvez melhor se fossem elaboradas com uma intenção autora como as somas romanescas como *A família dos Rougon-Maquard*, de Zola ou *a Comédia humana*, de Balzac ou *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, que até certo ponto são romances de gerações no seu conjunto conforme a uma intenção autoral premeditada ou decidida *a posteriori*. Em Raduan Nassar, o sujeito infante de *Menina a caminho* viaja, o sujeito adolescente de *Lavoura arcaica* viaja, o sujeito feminino de *Um copo de cólera* viaja. Tem, portanto aí um fio de Ariadne que os leitores deveriam explorar.

parecem unidas na ausência de cuidado. Cada uma desejou sapato a seu pé, apenas a francesinha o achou. No caso da brasileirinha, há um vazio a preencher, algo que apela por aquilo que nos escolhemos de chamar o suplemento do leitor. Algo em que reside o ato interpretativo criador.

II- 2. Conclusão à Poética da leitura: novamente o suplemento

Lendo, estamos sempre em face de algo em falta. Pois, semio-psicanaliticamente e no plano do imaginário, um texto é uma representação de realidade *Tempus fugit*. Algo não está; urge apresentá-lo uma vez que não vai poder coincidir com a vez anterior foragida nas asas do tempo. Desta maneira, o novo texto é uma demanda de desejo, um texto de sujeito desejante à espera de compensar uma irremediável perda sempre em reserva no caminhar da vida. E que justifica a síntese incluída em nosso trabalho sobre a noção de resiliência, o nosso discurso sobre a resiliência. Mais um agravante se produz na produção do novo: os processos inconscientes mobilizados pelo desejo do sujeito neste caminhar sofrem amiúde de impedimentos e desvios pela censura introduzidos pelo super-ego e pela sociedade. A resultante é uma intransparência, uma privação sobre a verdade do ser e sobre os móbeis ou as motivações de sua ação. Resta ao leitor tudo adivinhar por traços, indícios, faíscas escapadas involuntariamente do magma de silêncio dos micro-espaços em branco no ser e no seu mundo.

Em *Menina a caminho*, sob os disfarces de um signo às vezes móvel às vezes imóvel, uma menina (mas será mesmo ela ou ele?) faz-se presente no ambiente de uma cidade. Nos o/a acompanharemos entre discursos e objetos, melhor, entre outros macrossignos que ele é, entre outros, conjuntos de traços mais ou menos diferentes dela - ou dele (se optarmos para o indeterminado neutro gramatical). O mito sagrado da Encarnação ensinou que o criador pode se alojar dentro de sua própria criação. Tal personagem duma narrativa pode similarmente ocultar várias modalidades de existência e de experiência do autor que a anima. “Eu” pode bem ser “um outro” (Rimbaud, Freud e Lacan). Em literatura e arte, em virtude mesmo da lei do interesse, o estranho está em toda parte. É bem desta maneira que arte e literatura nos provem momentos de êxtase ou de arrepio, assim como os vividos pela protagonista, - também pelo autor e pelo leitor - no brincar, nas ruas, na selaria e no Armazém de *Menina a caminho*.

O suplemento do leitor como pesquisa ontológica

Menina a caminho como livro cuida de um ritual de identidade sexual para a fase pré-adolescente. A experiência da menina terá seu complemento lógico enquanto experiência humana e problematizadora da sexualidade, o papel do protagonista André, ou da adolescente Ana, sua irmã. Os dois destinos sofrem um emparelhamento incestuoso das letras iniciais de seu respectivo nome (An-/ An-). Uma pedra está, no entanto em seu caminho: o irmão Pedro, representante do Pai manda-chuva, no entanto irmão bíblico de André, mais precisamente no Evangelho de Lucas. Essas constatações feitas à margem de *Menina a caminho* são apenas indicadoras do caráter significativo dos nomes e do anonimato assim como do destino ficcional a eles ligados na produção de Raduan Nassar. Vigiando a coerência do seu discurso, nada acontece por acaso nos seus livros. E os textos falam para serem escutados.

Estamos a caminho de uma conclusão. Mas antes, sentimos a necessidade de algumas observações complementares sobre a relação de coerência existente entre o conto que acabamos de ler e as duas principais narrativas de Nassar, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera.* Colocamos essas considerações sob a bandeira da noção de suplemento, em nossa Poética da leitura. Quando antes, a respeito do poeta amnésico de Spinoza, emitimos a hipótese de um mesmo impulso criador responsável desses três textos não importa, à nível dos personagens, de suas modalidades peculiares de aparecimento, fica irrespondida a pergunta: na sua concepção imaginária qual foi a sua ordem de nascimento? O que logo leva a questão de grau de complexidade de um ou outro protagonista posterior à menina de *Menina a caminho*.

Entrevemos também o paradoxo de um filho primogênito mais jovem do que os irmãos e irmãs que o seguem. A não ser que a data de nascimento fosse trocado, que o primeiro a que a Editora- parteira (Companhia das Letras) deu a luz não seja o primeiro prole concebido. Temos interrogado os arquivos de Raduan Nassar (entrevistas, declarações), a conjuntura da ditadura militar em que foram produzidas suas obras, e chegamos ao esclarecimento seguinte.

Na coerência do imaginário de Raduan Nassar, é preciso prestar atenção à cronologia, não das datas de publicação das obras, mas antes destas, do momento

da sua respectiva concepção. Esta menina é um ponto de origem verdadeiro: ela nos traz a fase dum mito originário de criação coincidente com a separação da fonte mãe e o início de um novo destino. Nossa pergunta é agora: depois desta menina em que eclode uma crise pré-pubertária, na fábrica da imaginação criadora do Autor, qual é a sucessora que germinou? O casal adolescente André-Ana de *Lavoura arcaica*? Ou o casal adulto de *Um copo de cólera*? È da necessidade de revisar ou não a nossa primeira intuição de leitura a respeito do sucessivo ponto de aplicação da única força criadora de Nassar que se trata. O leitor se lembra de nossa hipótese: uma força criadora única regula o "pessoal" da ficção (agentes, pacientes, objetos, estruturas, deslocamentos, relações) de maneira irredutível a qualquer outra, se o autor fosse dotado de invenção literária-artística. Essa hipótese vale tanto para a manipulação temática quanto para a fábrica dos personagens em todo ficcionista que produz um Mundo. Independentemente das refigurações, das mudanças, das hipóstases sucessivas a que assistimos numa obra completa, o primeiro personagem abre um paradigma único. Personagem de Fulano não é personagem de Sicrano. Temos aludido acima neste particular a Balzac, Stendhal e Zola. Podemos repetir a operação sobre as mulheres de Machado de Assis, as meninas de Lya Luft e de Lygia Fagundes Teles.

No presente ensaio temos defendido a ideia de que a menina de *Menina a caminho* inaugurou uma série de experiência no plano da identidade sexual que sucessivamente tem re-editada continuando-a os jovens protagonistas de *Lavoura Arcaica* e os adultos complexados de *Um Copo de cólera*. A questão que se coloca atualmente é saber se essa sequência correspondente verdadeiramente ao processamento imaginário de Raduan Nassar. Por bizantino que possa parecer, este questionamento de nossa poética de leitura diz respeito ao "athanor", ao laboratório de criatividade dum autor e serve a confirmar ou a revisar a nossa primeira intuição de leitura no tocante ao desenrolar da sua força criativa. Por que não fizemos isto antes? Porque, de acordo com o sistema interpretativo da psicocrítica de Charles Mauron que abonamos, consultar a biografia ou as declarações em entrevista de um escritor vem por último. O precede o corpo-a-corpo com o texto de criação. Responde positivamente à pergunta a ordem de publicação que temos seguido: o conto *Menina a caminho* foi redigido em 1960 e publicada em 1994; *Lavoura arcaica* começou a ser concebida desde 1968, interrompida em seguida, foi retomada em

1974, onde finalmente teve publicação pela primeira vez em 1975, ao passo que *Um copo de cólera* em sua versão inicial foi escrito em 1970, reescrito e publicado em 1978. Em 1985, o Autor declarou encerrada a sua carreira de escritor[170].

Temos tentado uma justificativa, baseada em Deschavanne e Tavoillot (2007) e Claude Dubar (2006), da presença de *Um copo de cólera* (1978) na tríade das narrativas de socialização. O fato é que a contradição aparente deste *geste anexionista* assim como o mito do eterno retorno, o qual é estrutural e temático do ponto de vista da identidade sexual encontram sua expressão paradoxalmente mais eloquente no silêncio que tece *Um copo de cólera*, depois ter invadido o conto *Menina a caminho* (ela é quase afásica) e *Lavoura arcaica*. Tudo isto configura um imaginário do segredo sobre o qual debruçaremos no último capítulo, e também o seu laço com uma espécie de morte simbólica de Raduan Nassar.

O fracasso da identidade sexual que designa o percurso do Conto inicial e sua estrutura circular, que se enuncia no suposto incesto entre os irmãos André e Ana apesar da saturação de discurso da ordem religioso-patriarcal do Pai na casa familiar culmina nos amores ora constrangidos ora tempestuosos e delirantes, jamais equilibrados, do casal adulto de *Um copo de cólera*. Este copo e esta cólera fictícios tem levado ao ponto máximo a tentação do silêncio que já pairava três anos antes (1975) sobre a escrita *Lavoura arcaica* de Nassar talvez seja um episódio da contestação da Modernidade contra o tradicionalismo no plano do manejo do poder (vai se criar até um mito Poder/súbdito dentro de *Um copo de cólera)*. Mais ainda, o fato de que este poder vai deixar ser re-tematizado e culminar depois de *Lavoura arcaica* no jogo de poder das relações sexuais do casal protagonista do último texto de Nassar (*Um copo de cólera*) faz parte desta contestação que já estava alucinando o conto dos anos 60 sobre qual nos debruçamos no momento.

Em *Menina a caminho* veremos que a imaturidade sexual da menina anuncia a do menino adolescente do segundo romance (*Lavoura arcaica*) que por sua vez anuncia a imaturidade sexual do casal adulto de *Um copo de cólera*. Será que a imaturidade sexual dos heróis seja um indicador da imaturidade política do país do carnaval? Triste duma sociedade que se acreditava avançada no plano da sexualidade e que se compraz ainda no infantilismo mercantil do programa Big

[170] Informação disponível no endereço eletrônico: http://acervo.folha.com.br/fsp/1984/12/16/348/. Acesso em jun/2012.

Brother. A sua política pode se ressentir disto, nos adverte Raduan Nassar*: "Num brinca co´a boneca do cavalo que tem feitiço nela*" (MC, p. 21).

A tessitura do tempo nos ritos do Caminho

O emblemático conto *Menina a caminho* escolhe um actante sujeito portador de um segredo. Este sujeito-infante elege como objeto de valor sincrético cenários, formas, gestos, conversas, sabores que estavam em reserva no imaginário plástico do autor. A cada etapa da composição narrativa feita partitura musical, vão se formando uma melodiosa sinfonia ritmada pela fantasia, na vertente eufórica da história. Temos avançado a ideia de que o segredo da aventura aparentemente errante envolvia, justamente na sua vertente eufórica, a inquieta procura de uma identidade sexual. Mesmo quando passa por despercebida, ela, apesar da pouca fala e ausência de nome, captura tudo que está em sua volta. A construção onírica, do autor à sua personagem, se nutre da mesma matriz de experiência, apesar da evidente transposição do enredo (lugares, tempo, idade, gênero sexual, estatuto sócio-econômico, seres e entes da respectiva convivência).

Os rituais iniciáticos são parametrizados pelo discurso cultural: distanciar-se da sombra da mãe, caminhar por espaços intermediários onde se confronta com outrem, sofrer em seu corpo, e em lugar de preferência fechada como na maçonaria, uma cesura dolorosa simbólica por vezes física (nas excisões e escarificações africanas) que sanciona uma ruptura radical com o passado e o advento de uma nova criatura. Surpreendentemente é a este ritual que analogicamente obedece à produção de obras de arte. Assim o compreendem habitualmente aqueles que a descrevem como um parto. Mas é melhor ir ao texto de Nassar para comprovar ao menos alguns desses ritos de liturgia profana.

Quando a menina sai suja de casa, descalça, etc, sociologicamente, estamos perante sinais de descuido e de pobreza. Porém, no plano do mito e do sagrado, pode haver uma epifânia em potência, um rito de rito de passagem a realizar. O elemento "pés nus" aponta na ordem do ritual o contato direto com o húmus originário. O vestuário humilde da indigente pode indiciar uma isenção dos supérfluos incrementos da cultura. A menina sair e caminhar sozinha refere ao fato de que certos rituais exigem como *primeiros passos da iniciação a* recusa de acompanhante, à distância da família. Que o pé seja um símbolo fálico para os

freudianos e o símbolo da alma, segundo Paul Diel[171] por ser ele o suporte da posição vertical característica do humano, me parece um traço irrelevante no contexto. De acordo com a definição de Mircea Eliade do mito como discurso que nos remete à origem e ao sagrado, seria melhor interpretar os pés descalços dentro do ritual de busca da identidade e na lógica do rompimento com a mãe sociológica e de um retorno, pelo mito da Terra Mãe, ao originário implicado em todo ritual e todo mito[172].

Um fato recorrente nas lendas e contos de fadas e que já temos assinalado anteriormente em *Menina a caminho*, é a temática do duplo**.** Pelas lendas germânicas a expressão *Doppelgänger* era utilizada para nomear um monstro que tinha o dom de representar a réplica da pessoa escolhida e que passaria a acompanhar, inclusive, em suas características internas mais profundas. Esse termo, cunhado por Jean-Paul Richter, foi consagrado pelo movimento do romantismo e significa o *duplo*, como um *segundo eu*. No sentido literal "aquele que caminha de lado", ou seja, como um "companheiro de estrada". Nesta obra de Nassar como nos contos de fadas existe um jogo de desdobramento de papel como, a título de exemplo, o de emblema do poder, que dá robustez à estrutura narrativa. É algo semelhante a função preenchida nos contos de fadas por um Rei no palácio e um leão na floresta. Talvez Mieletinski tenha sugerido isto a Greimas por seu Modelo actancial o qual um actante aproxima ou aparenta duas ou mais personagens distanciados ou não pela função análoga que preencham. O duplo germânico acaba exercer similar ferramenta na produção e na interpretação nas narrativas. Em *Menina a caminho* pensamos fundamentar aqui a aproximação que fazemos das figuras de Seu Américo e de Getúlio Vargas principalmente pela associação de seu nome nas falas dos *habituês* do bar e na presença da foto de Getúlio no escritório de Seu Américo. Cabe lembrar que o plano absoluto do simbólico autoriza relação que a racionalidade cotidiana em sua relatividade teria o direito de recusar.

Enquanto o espaço inicial do armazém se configura como a metáfora bíblica do Éden. Vimos que a menina se encanta nesta parte do percurso. Mas como temos indicado e voltaremos a indicar, a narrativa vira traumática no encontro com Seu

---

[171] CHEVALIER, Jean. GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989, p. 696.

[172] PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Aliança, 2005: o tempo mítico em Mircea Eliade, p. 67,68.

Américo. Houve uma assombrosa ameaça de estupro sobre a menina e sua mãe, do tipo como se costuma presenciar quando uma criança bate de frente com um ogro. Chegada em casa, a menina "começa a vomitar: o feijão do almoço, manga pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada" (MC, p. 45). O vômito da menina é a resposta do organismo às suas dores psíquicas. O pesadelo se agrava quando a mãe ao tomar conhecimento da reação de Seu Américo, põe-se a gritar. Aos gritos dela se juntam em breve os do marido Zeca Cigano tratado de corno (o bebê no colo da mãe seria de Seu Américo?). Enfurecido, o homem administra à mulher com chicotadas tão violentas e tão demoradas que a vizinhança tivera de intervir. Redobraram as caravanas de imagens do pesadelo desencadeado pelas ameaças de Seu Américo. Parecem essas ameaças se executaram desta vez no corpo da mãe pela mediação simbólica de Zeca Cigano. Oniricamente confusa, a menina se pergunta se está sonhando ou se está na realidade (a realidade primeira da ficção, a do brincar infantil a que o texto retorna daqui a pouco). Ela fugiu para o banheiro para clarificar este imbróglio. Aí, ao levantar-se da privada,

> "olhos pregados no espelho de barbear do pai, (...) desengancha o espelho da parede, deixando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e <u>vê, sem compreender</u>, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto". (MC, p. 60, (o sublinhar é nosso))

Os termos sublinhados deixam a pensar que não foi desvendado o mistério de sua sexualidade que a menina tentou entender no decorrer da sua odisseia. A narrativa de *Menina a caminho* encerrou-se como começou: "*a menina sai do banheiro, (...) deixa a casa e* ***vai para rua, brincar*** *com as crianças da vizinha da frente"* (MC, p. 60), como se nada tivesse acontecido. Terminou o pesadelo. Continua o trabalho hermenêutico pela exigência de um "suplemento".

Conclusão

A menina do conto de Nassar ao despertar esquece a angústia vivida em vários ritos de passagem de sua aventura em relâmpago. Ela volta como antes a brincar. E a narrativa ficcional do sonho constrói uma passarela por esse retorno ao real do sonho - bem diferente de <u>nossa</u> realidade, que é da alçada das Ciências

sociais. A circularidade narrativa transitando da praça pública para a escuridão do armazém (MC, p. 54) parece arrastar na sua escritur-ação um mito diurno e solar, um mito noturno ou do labirinto e um mito do eterno retorno.

O reconhecimento mútuo da menina e do Tio-Nilo, o fato de ela entrar na porta sem hesitação no Armazém de Seu Américo, dá a entender que a saída e a volta de casa já têm acontecido, que a experiência se reduplicou por ter sido provavelmente fracassado o primeiro ritual, a primeira caminhada. E sabemos que o imaginário de Nassar não deu garantia de sucesso nesta segunda vez. Daí o retorno da narrativa ao ponto de partida, e daí talvez a volta a uma nova experiência de identidade sexual em *Lavoura arcaica* e também em *Um copo de cólera*. Pois tanto nos encontros destes dois pretendidos adultos quanto no encontro crucial nos seguintes cruzamentos de caminhos de André e de Ana, nada comprove textualmente qualquer êxito de dimensão autenticamente sexual. È sempre uma assunto a seguir, quando a morte não sanciona definitivamente o destino desse tema em Nassar, pela cifra mesmo do *Fatum* marcado pelo retorno do A em seu nome AnA.

Terminamos por uns últimos olhares sobre o estatuto textual da Menina engajada num caminho provavelmente inacabado, na tríade de narrativas de Raduan Nassar que pretendemos explorar.

Primeiro, o parâmetro de idade que a tornou implicitamente apta a participar da festa do cirquinho (Fase 1, cena 1), poder-se-ia emitir a suposição de que essa sua nova aventura reveste por ela uma importância marcante em seu desenvolvimento como mulher. O movimento cíclico da menina é o fio de tear de sua vida de pré-adolescente. Por isso, assim como disse a música *Um Passeio no Mundo Livre,* de Chico Science, “um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar", ela não volta para casa da mesma forma que partiu. Mas que mudança é essa se sair do sonho sem nada compreendeu no que lhe aconteceu sexualmente, inclusive na estranha anatomia sexual que lhe é atribuída?

Não seria necessário que ela partisse para uma nova aventura de participação menos indireta como atriz?

Mas para além de tudo tem sobressaído nesta história inacabada a instância do desejo. O espaço de sua atividade era de dupla conotação, imaginária e onírica. Do lado do imaginário se configurou uma re-escrita parcial dos contos de fada

(*Chapeuzinho vermelho, Cinderela*, talvez *Rapunzel*) transferidos na perspectiva da modernidade. Do lado onírico está presente estruturalmente *Alice no país das maravilhas*, pelo jogo de encaixe de mini-devaneios dentro do sonho-quadro da identidade sexual. Temos reparado o enxertar-se de uma fábula política neste dinamismo fundamental da sexualidade, pois o poder, presente em toda parte, em especial, na barbearia, no bar e no escritório de seu Américo, é uma figura que suscita emoções e paixões: ele é amado e detestado, defendido e criticado. É para dar conta dos cruzamentos diversos desta dinâmica diversa em lugares diversos que sentimos a necessidade, para avançar em nossa leitura, de procurar uma convergência hermenêutica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O IMAGINÁRIO DO SEGREDO

Meu Deus abri-me as portas
Da eterna servidão
Lançai-me vossa cólera
No templo de Sião
(*Salmo,* Chico Buarque)

O segredo individualiza o ser e potencializa intensidades íntimas. É no âmago do imaginário, na subtração ao visível e ao audível, que o segredo intensifica essas intensidades. A fina linha fronteiriça que divide o real do imaginário inibe o desvelamento da mensagem ocultada. Esporadicamente a revelação por vir ainda guardada a sete chaves no sujeito detentor de segredo, tenta escapar. Signos indiciais - palavras ou gestos- dão conta disto. O segredo pesa, monta à garganta. Porém, todo portador de segredo é um Hermes heróico. Este resiste à transgressão da fronteira do diurno da revelação, como da prisão no noturno do segredo. Até o dia onde, por inversão do interior em exterior, do fluxo ruminante da mensagem, emerge no término de seus devires uma constelação de engendramentos internos. São estes que reconciliam em seus desdobramentos, na obra de imaginação, a verdade factual do real e os “schèmes” do imaginário criador do mito.

Tal é a lógica de produção da novela *Um Copo de Cólera* de Raduan Nassar, em que se entretece a fusão cronológica do passado com o presente e em que se atemporalizam as intensidades do protagonista. A inter-temporalidade perpetua suas emoções através da memória, o que torna a novela de Nassar uma narrativa de viagem no tempo com cara de eternidade, uma vez que Hermes é o símbolo da

viagem, do deslocamento no espaço e, ao mesmo instante, um imortal deus do conhecimento que sabe o que outros não sabem. Portanto, ele é o depositário de um segredo, um sujeito cheio de astúcias para utilizar um dizer e não dizer quando estranhos procuram saber do segredo da mensagem de que ele seria o transmissor. Ele é também a figura de um negociador, a figura de passagens de fronteiras, de limiares, de todos os símbolos de porta, de barreiras e também do interdito. Nossa exposição será uma sequência de tomadas entre a narrativa de caráter hermetista de Raduan Nassar e a dramatologia do segredo instituída pelo modo de escrever, ou seja, o tipo de imaginário posto em ação na produção da referida obra assim com todas as consequências que disso resultam para a leitora que sou e que se vê na obrigação de se submeter queira ou não, a um ritual hermesista constantemente recomeçado.

A Unicidade do segredo

Criado á imagem de Deus, o homem, pelos ensinamentos Herméticos, é regido pelo mesmo conjunto de leis Cósmicas; "Assim como é em cima é embaixo" (Ensinamentos Herméticos, p. 05). Ao homem coube a dualidade: pela mortalidade que está inscrita em seu corpo e pela imortalidade a que aspira por sua alma (parte essencial que vem da Mente Cósmica nele hospedada). Daí a sua estrutura unidual em face da Unicidade de Deus. Portanto há um canal de comunicação que une o homem ao Cósmos, a Natureza-Deus do filósofo Baruch Espinosa. Lembrem-se que Hermes funciona como mensageiro, como mediador. Nada surpreendente que ele seja um elo entre, de um lado, a Personificação do Universal pessoal e subjetivo, do outro, o Universal coletivo e objetivo. No caminho de nosso devaneio na imensidão, o verdadeiro *produto*[2] é a consciência dessa vastidão (BACHELARD, 1998, p.190).

O desvelamento do segredo está na harmonização dessa consciência cósmica que os alquimistas almejam alcançar, entre outros prêmios, com a pedra filosofal. Esse objetivo visa uma liberdade, para "aquele que se dedica a conhecer a si mesmo". No caso de um escritor alquimista como Nassar, o que importa exprimir é a grandeza oculta, uma profundidade, "uma impressão "essencial"" (BACHELARD, p.190), mediante o seu modo de expressar-se. Entretanto, o que nesta empresa deve ser deixado para trás ou mesmo se dissipar, é o amor ao corpo, pois diz o

sábio hermetista: “quem vaga pelas trevas do mundo dos sentidos padece a morte” (Ensinamentos Herméticos, p. 12).

O espaço íntimo e o espaço exterior vêm junto constantemente estimular um terceiro espaço como resultante do seu crescimento (BACHELARD, p. 205). Nesse sentido, o narrador de *Um Copo de Cólera* parece metaforizar sua ligação com o materialismo humano, portanto ao que é mortal, quando projeta sua atenção acompanhada de uma sensação prazerosa naquilo que pertence à materialidade do corpo, como, por exemplo, da seguinte passagem: “tomando os pés descalços nas mãos e sentindo-os gostosamente úmidos como se tivessem sido arrancados à terra naquele instante” (U.C.C., p. 13)[3]. O narrador se envolve no discurso que a sua namorada pronuncia sobre ele: com efeito, diz a voz narrativa, ela está “falando sempre da minha segurança e ousadia na condução do ritual, mal escondendo o espanto pelo fato de eu rolar insistentemente o nome de Deus às minhas obscenidades” (U.C.C., p. 13). Em outra passagem confessa sua passividade face à sua namorada que simboliza tudo que há de anti-hermétismo. Ela é uma entidade que contrapõe ao ideal de transcendência vagamente sonhada pelo personagem narrador.

Essa passividade perante um corpo carnal, e da matéria, portanto corruptível, é uma fraqueza, na sua busca de um segredo alquímico. Ele próprio o confessa em afirmar: “eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo” (U.C.C., p. 24). Após a consumação da carne, outro nome da entrega a que acabou de se fazer alusão, o narrador autodiegético (ou narrador personagem) usa de uma estratégia de recalcamento do seu ato ao fixar a sua atenção na direção de outro espaço ritualístico, o Seminário. Disse o texto que ele estava “*de olhos* agora voltados pro alto[173] da colina em frente, no lugar onde o Seminário estava todo confuso no meio de tanta neblina” (U.C.C., p. 19). A metáfora dessa expressão na boca do narrador acusa o início de uma conversão de valores por porte dum narrador em busca daquele terceiro espaço que temos mencionado anteriormente, na busca de uma Verdade cósmica.

Além disso, o narrador mostra-se confuso quanto á legitimidade do caminho a seguir, ele não esconde sua inquietação. “éramos todos portadores das mais escrotas contradições” (U.C.C., p. 40). No entanto, certa autonomia é possível em

[173] Grifo nosso.

meio ao abalo, à solidão e ao descaminho no seio do macrocosmo permitido pelo Espírito Supremo: “Ninguém dirige aquele que Deus extravia!” (U.C.C., p. 62). Por isso mesmo, a despeito da perda de um segredo áureo, do aviltamento dramático em que se percebe, uma réstia de luz se adivinha ainda no ato mesmo dessa percepção: “a reflexão não passava da excreção totalmente enobrecida do drama da existência” (U.C.C., p. 42). Uma porta resta aberta para redimir-se e reconquistar o ouro que foi perdido neste sujeito cindido. Sua dicotomia indicia fragilidades e ignorância diante da Verdade que lhe escapuliu e que passou a ser uma desconhecida a procura novamente. Contando com a clemência de Deus, embora ainda subserviente ao carnal, portanto à mortalidade, o narrador não resiste á tentação de uma insurgência contra a cólera divina, a justiça do Todo Poderoso embutida dentro de sua consciência:

> (...) minha consciência ocupada, fazendo coincidir, necessariamente, enfermidade e soberania “pra julgar o que digo e o que faço tenho os meus próprios tribunais, não delego isso a terceiros, não reconheço em ninguém- absolutamente em ninguém- qualidade moral pra medir meus atos (...)” (U.C.C, p. 52)

Acabamos de roçar uma faça do segredo em *Um Copo de Cólera*: algo de ordem sagrada e ontológica. Ele se localiza alternadamente à montante e à jusante do ser humano. Veremos que ele impregna a aventura de narrar essa vertente ontológico-mística, quando o narrador consciente e inconscientemente se vê escrevendo. E como o Deus da criação do Cosmos e do Anthropos, a matéria viva da linguagem veta a sua espontaneidade de ser carnal, de índole sensual. A língua, outra força controladora, lhe resiste, vale dizer, lhe põe perante seu segredo. E ele, teimoso, se encarniça a querer lhe derrubar esse segredo, a fim de poder cumprir a sua missão de narrar, em que reside afinal sua aventura de viver.

O segredo em suas potencialidades apresenta na novela de Raduan Nassar a característica de individualizar as relações. Isso porque os personagens se comportam de maneira narcísica, como sujeitos unívocos de sensações e desejos, condicionados a estados de introspecção e sinestesia. Esse processo ocorre pelo sistema sensorial e intuitivo de observação inter-espaciais no percurso de passagem, não só interior – exterior, exterior-interior, mas também, interior-interior. Em ambos os estágios há o rompimento de fronteiras em decursos cíclicos e analógicos.

De acordo com Bachelard (1988) o ser do homem é um ser desfixado. Ainda que fechado em si, ele sempre sente a necessidade de sair dele mesmo. Uma vez saído dele mesmo, sempre há de ser preciso voltar a si. Bachelard acrescenta que é pela "imensidão" que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Entretanto, quando a grande solidão do homem se aprofunda as duas imensidões se tocam, se confundem.

Até o trajeto para materialização do ato e desvelamento do segredo, os "schèmes" ficam em estágio de maturação no imaginário. Até a formalização de imagens eles são encadeados, imbricando-se em constelações, até a formação e exteriorização de imagens dimensionadas em mensagens. É nesse processo que a construção dos desejos e os segredos ficam inoculados, em estado de latência nos agenciamentos da imaginação. Nessa perspectiva Bachelard (1988) explica: "é uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens completas para conhecer o fluxo de produção das imagens" (BACHELARD, p. 190).

O narrador como analista das possibilidades e ser de desejos, cofere de maneira intuitiva as sensações da namorada através de suas correspondências do exterior com o interior. E subverte-se ao segredo em manter o fingimento de sua máscara e tentar burlar a aparência do desequilíbrio, possivelmente causado pela presença de sua namorada. Ator em seus disfarces e ser de contradições, ele é desmascarando quando diz fingir convulso á situação. Demonstra intensidade em suas ações e força em suas palavras, portanto sublima realmente envolvimento íntimo na sensação dos fatos. Sobre isto Bachelard (1988) acrescenta:

> A *imensidão* íntima é uma *intensidade,* uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio as "correspondências" acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo. (BACHELARD, p.198)

Comportando-se como um deus ás avessas, onisciente acerca do que ocorre com os pensamentos da companheira, e senhor intuitivamente manipulador do tempo: "sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse" (U.C.C., p. 10), "eu fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e

sórdido, sabendo que ela arrebatada pelo meu revesso haveria sempre de gritar “é esse canalha que eu amo”” (U.C.C., p.14).

Propenso à ignorância inseparável do amor ao que é material, fonte de trevas (Ensinamentos Herméticos, p. 12), a fala revela-se por vezes um discurso falacioso, o fingimento discursivo de um ator de teatro; tenta ocultar a verdade de si para o espectador: “já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda “ordem” (U.C.C., p. 54); Insistentemente prossegue na incisiva tentativa de convencimento do leitor-espectador sobre seu faz de conta:

> “acabei invertendo de vez as medidas, tacando três pás de cimento pra cada pá de areia, argamassando o discurso com outra liga, me reservando uma hóstia casta e um soberbo cálice de vinho enquanto entrava firme e coeso (além de magistral, como ator) na liturgia duma missa negra” (U.C.C., p. 53).

A superficial clareza na exposição da verdade íntima articula de fato uma arte de saber guardar um segredo do ser. Entretanto, o espetáculo exterior age frequentemente como catalisador para a revelação do íntimo (BACHELARD, p.197). Desmascarado o seu fingimento, o personagem se contorce em manobras para então provar que quem realmente fingia era sua interlocutora, a namorada “ela que trombeteava o protesto contra a tortura era ao mesmo tempo um descarado algoz (...) igualzinha ao governo repressor, que ela sem descanso combatia (...) o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara)” (U.C.C., p. 69). Na verdade, para o leitor-espectador que assiste ao ludismo textual em busca de uma terceira verdade para além da prestação dos dois interlocutores da cena narrativa, ambas as personagens praticam a reserva de informações. Nesta penúltima situação do livro que estamos focalizando, o segredo de si que cada protagonista, um homem e uma mulher, mantém sob o disfarce de um jogo de linguagem emotivamente exacerbado, sua respectiva relutância a baixar a sua máscara, amadurece o leitor e certamente o próprio escritor como primeiro leitor de sua obra.

A situação conduz como um rito de passagem ao entendimento de uma verdade antropológica sobre a complementaridade dos sexos. O conflito gerado ao longo do texto simbolizava o cadinho alquímico no qual essa verdade se preparava sob a orientação de Hermes. O discurso fascista, marcado por tinta misógina esporádica, não esta inscrito, proferido aqui por si mesmo. Ele não passe de um bemol ou de uma dièse na partitura de uma *sinfonia inacabada* a Schubert.

Entre o palco e o público: Cortinas

Certo mistério envolve os cenários entre as cortinas da vida e ativa os sensores na leitura intuitiva dos sinais que precedem o (re)velar dos segredos. Com exímia catálise de sigilos, Hermes ultrapassa simultaneamente as linhas divisórias dos espaços e, em onipresença, se faz autóctone e universal em territórios distintos.

No translado fronteiriço da mensagem, fica inevitável a ruptura dos agenciamentos internos e externos em seus limites territoriais. A ação reacionária de desterritorialização, após a revelação do segredo, emerge a súbita necessidade de uma redefinição espacial. A mobilidade cronotópica com que Hermes atua no percurso de passagens, obriga seus locutários a se reterritorializarem quanto à emissão-recepção de informações numa constante cíclica de provisórios (re)alinhamentos maquínicos. Nesse aspecto, Guattari (1992) esclarece que a composição das intensidades desterritorializantes se encarna em máquinas abstratas; o que acontece em um nível particular-cósmico não deixa de estar relacionado ao que acontece com a alma humana.

Já temos dado a entender que o leitor está engajado na aventura da narrativa de Nassar. Reiteramos aqui que o palco de descoberta de segredos inicia-se com o próprio leitor no ato da leitura. Também espectador, como um Hermes, segue o percurso de passagem em cada página virada - fronteira rompida, cortinas abertas- na captura do segredo do autor. Às vezes, até mesmo a não revelação do segredo na obra é a própria descoberta dele.

O segredo é paradoxalmente patente. Fica entre a fina linha fronteiriça que divide a verdade da ignorância. Á provar, a obra *Um Copo de Cólera* evidencia que o segredo não revelado é a revelação do constante enigma que é a vida no estágio do desconhecido. O autor mobiliza o leitor em uma investigação progressivo-oracular. Entretanto ele subjetiva a clareza de informações, pois talvez também esteja em busca da verdade, e assim, se coloca na mesma posição do leitor- caçador de sentidos.

Nos jogos de interlocução, Hermes protagoniza o fluxo da comunicação com a correspondência dos personagens entre si e o leitor como espectador. Na dinâmica da enunciação ele trabalha na onisciência dos segredos e cumplicidade nas revelações e reservas enigmáticas entre os interlocutores. Possuidor dum saber

sobre tudo que está oculto, Hermes semeia pistas para que, na trajetória, na incansável busca da Verdade, o iniciado a esse processo de transmutação alquímica possa resignificar seus próprios desejos no decorrer de sua emblemática viagem interior.

Raduan Nassar graceja com o leitor quando nomeia o primeiro e o último capítulo da mesma forma: *A chegada*. Entretanto são escritos por narradores diferentes, o principal e seus delegados autorizados ou inautorizados. O capítulo introdutório mostra o desvelamento da mensagem na versão do narrador. Já no capítulo final há uma inversão de narradores. A história é reiniciada a partir do ponto de vista de uma mulher, a namorada jornalista do narrador-autodiegético, como diz Gérard Genette (*Figuras*). Percebe-se que, em ambos os casos, os personagens narradores chegam de um lugar desconhecido, não revelado pelo autor.

O portal que divide cada espaço interior e exterior funciona como cortina divisória de mundos e atuações diferentes. O papel hermético de guardião de fronteiras na entrada da casa do narrador é feito pela personagem feminina quando, na chegada, é ela quem abre o portão para ele passar: “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro” (U.C.C., p.9). Assumindo o papel de locutora, a narradora feminina, no último capítulo encontra a casa desprotegida, com os portões abertos, e dá a sua versão dos fatos: “E quando cheguei na casa dele lá no 27, estranhei que o portão estivesse ainda aberto, pois a tarde, fronteiriça, já avançava com o escuro” (U.C.C., p. 83).

Ator de si mesmo, o narrador protagonista de *Um Copo de Cólera* finge fingindo. Finge emoções vulcânicas, tomando como pretexto aparentemente um acontecimento irrisório:

> Tudo que está situado fora de mim esta correlacionado com eles (...) eu vou encontrar apenas um duplo de mim mesmo, apenas alguém pretendendo ser eu. Tudo que eu posso fazer aí é representar um papel, isto é, assumir como uma máscara, a carne de um outro. Mas a responsabilidade estética do ator e de todo o ser humano pela adequação do papel representado permanece na vida real, porque a representação de um papel como um todo é uma ação responsável executada por aquele que interpreta. (BAKHTIM, 1993)

Passivo de intensidades coléricas, o narrador configura-se no palco da realidade interfaces fragmentárias de sua personalidade. Entretanto, ardilosamente

utiliza-se do discurso hermenêutico e finório a exaustiva tentativa de convencer o espectador do fingimento. A iminente tentativa de ocultar o segredo de suas fragilidades o leva ao estágio de monitoramento de sinais emitidos e recebidos de cada tirada eloquente: “de qualquer forma eu tinha sido atingido, ou então, ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía, eu que dessa vez tinha entrado francamente em mim” (U.C.C., p. 39). Atriz em seus disfarces, a protagonista não deixa por menos. Mas a sua atuação cênica foi adivinhada e logo desmascarada pelo narrador:

> “desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar seu papel), entrou de novo espontaneamente em cena, me dizendo com bastante equilíbrio “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um facista”” (U.C.C., p. 39).

Numa outra passagem o narrador mensageiro desembolsa pistas ao leitor que confirmam o fingimento de sua namorada e a farsa de sua figuração: “confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe virou” (U.C.C., p. 67).

As peripécias do autor hermético vão além, quando em seus jogos lúdicos, o autor coloca dois narradores, cada um com sua verdade, mas com enunciações diferentes do mesmo fato. Hermes trabalha trapaceiramente e confunde o leitor quanto à veracidade das versões. A incansável busca pela descoberta da operação de um autor posto em papel de Esfinge inaugura no leitor a viagem a mundos desconhecidos. Investiga passagens ocultas no rastreamento da pedra filosofal do Narrador. Um narrador plural: o autor conta junto com seu narrador principal, o leitor reconta na esteira deles, participante da mesma procura humana. A narrativa engendra então uma dupla dinâmica: a dos narradores e a do leitor, debaixo da sombra do Autor inscrito dispersa por todos os lugares como um *Deus absconditus*, um deus oculto em meio ao fluxo narrativo. Mais uma vez: não seria o autor Hermes, Esfinge e muitas outras entidades misteriosas de que raramente a teoria literária ousou falar em termos claros? A medida da ocorrência dos fatos envolvendo autor, personagens e narradores de um lado, e do outro lado os leitores, todos com comportamentos multifacetados, ousamos avançar que a busca da verdade é de todos e ubíqua.

O segredo não é revelado no percurso de passagens. A narrativa é o próprio desvelamento sempre em operação até para o ponto final. Daí, concluímos à

permanência dele, não apenas em *Um Copo de Cólera*, mas na literatura inteira. Assim como no percurso da vida, o leitor, em sua vida secular, sempre terá um segredo a ser revelado. Considerando o desconhecido *per se* (o mistério), o ainda não dito nem revelado, permanecerá a laboriosa busca pela pedra filosofal. O leitor formaliza então seu constante papel de Hermes ao exemplo do Autor e do Deus simbólico Hermes, sempre em sentinela nos limiares, nas fronteiras entre a ignorância e o conhecimento que abre portões.

A Verdade na narrativa

De certa forma há uma insatisfação presente na conjuntura social. É isto que está produzindo contendas em proposições alargadoras, até mesmo por motivos de pouca importância. E a busca do equilíbrio e da harmonia, faz com que o homem olhe para dentro de si. É uma forma de se conhecer e descobrir seus puros desejos. A permanente perseguição da humanidade para compreender a razão cósmica é o próprio combustível da vida.

O leitor encontra na obra acontecimentos do passado no discurso hermético do narrador no momento presente. Entretanto o devaneio do narrador, alojado a fatos do passado, transfigura a limitada expectativa de um devaneio posterior. Ele irá projetar-se em um futuro retardado sem extensão de tempo nem espaço.

> A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida referida, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos alugares; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. (BACHELARD, p.190)

O ato individualizante do leitor que medita tem em mente seus devaneios e sua necessidade de estender-se no tempo e espaço sem limite. Tendo em vista a Verdade da obra, no decorrer dos rituais de passagem, passará a sentir o desejo de se alimentar para libertar-se através do conhecimento.

> Foi observando as mudanças e os costumes sociais, do desenvolvimento da natureza, que o homem passou a viver e a aprender a se questionar sobre as verdades do dia-a-dia da sua vida. Entre viver sob a pressão da sociedade, do Estado ou da Igreja, do que é permitido e do que não é permitido num movimento dualístico-, o homem descobriu que há um termo entre o que é e o que não é. E está aí a “passagem” e abertura para o

> exercício do pensamento livre na descoberta das fronteiras ilimitadas do conhecimento. (Ensinamentos Herméticos, 1990, p. 13).

O ato natural de ler, além do nobre exercício do discurso existencial, em busca da consciência, levará o leitor à procura da Verdade Inteligente do Autor, e, por conseguinte, encontrar sua liberdade. Para entender o discurso da verdade do Autor, o leitor viajará no tempo, no percurso de passagem e provocar o rompimento da dicotomia que divide a ignorância do conhecimento.

A transmutação do mito nas convulsões do tempo

Reiteramos a afirmação de que o Autor preenche a Função de Hermes para com o seu Leitor, a fim de nos perguntar se o mito da comunicação entre os deuses tem vez na modernidade secularizada. Temos falado também a respeito de *Um Copo de Cólera* de um drama hermenêutico. Nele, abre-se uma estrutura dialogal na qual o Hermes escritor institui um jogo lúdico. Neste jogo a regra de ouro era: como burlar o interlocutor (outro personagem), como furar a expectativa do leitor ingênuo. O que talvez o autor nem os seus personagens cúmplices não tenham percebido é que, operando assim, eles promoveram um ritual de iniciação progressiva consistindo em passar do sentido manifesto a uma dupla alteridade: um sentido feito de vários significados sob a cobertura, a máscara (a astúcia hermética) das palavras, das situações, das estruturas narrativas, dos personagens, - b) portanto a um diálogo superior com o leitor, no andamento e no caminho de Hermes/, c) consequentemente, no decorrer deste diálogo e da caminhada, o Leitor acabará por se qualificar mago e assumir o papel de Destinatário da mensagem como o deus, mesmo no mundo secularizado de hoje.

A literatura sai assim da literatura e pula para a vida. Aquilo que faltou principalmente na leitura superficial em que o autor e seus heróis posicionaram o leitor do sentido literal, foi derrubado muitos anos atrás pela Imaginação simbólica de Gilbert Durand (1988). Ali, em lugar de praticar uma leitura literal, se subscreve a uma leitura lateral e multiestratificada. O imaginário simbólico, sem ater-se apenas aos elementos disruptivos de um texto, arrecada todos os elementos cósmicos, antropomórficos, subliminares, religiosos, históricos, e encaminham para a verdade do texto, que é a verdade ontológica do ser, assim como de grupos e comunidades. Para tanto, vale-se de constelações de imagens e de seus símbolos devidamente

organizados. E este sistema hermenêutico, afiançado pelos filósofos Paul Ricoeur e Jean-Jacques Wunenburger nada perdeu de sua força hoje depois de cinco décadas.

No entanto, nesta ótica moderna de reescritura de mito antigo, houve várias guinadas que se devem a mudança de modo a considerar a viagem, uma função hermenêutica, o trabalho da autoria. Assim o segredo do autor pode ser algo que ele próprio ainda não conhece de modo claro: está em busca de um segredo sobre a sua própria identidade e apela para as coisas ao seu redor, para circunstâncias simuladas ou acontecimentos com que se depara mediante o narrador e personagens para tentar Objetivar, e Corporificar o objeto de sua busca. Neste caso, o leitor se torna um cúmplice no campo do qual ele joga a bola porque ao por em discurso, em diálogo teatral o seu mal, ele se torna espectador e avança talvez um pouco na sua procura: a representação, a teatralização pode ser aqui objeto de uma reflexão enquanto função de Adjuvante ao conhecimento.

O leitor espectador, associado a sua empresa de autoconhecimento, divide o mesmo percurso na mesma Era da Incerteza (a de hoje); uma era desprovida dos valores estáveis, como no tempo dos Gregos e Romanos e mesmo até na ordem da deidade pagã. Aliás são os dissidentes desse mudo oficial estável que outrora bolaram tantas crenças esotéricas, a começar por Pitágoras. Hoje não se acreditam na hermenêutica literária, pós-freudiana e pós -junguiana que o segrego do sentido já está lá, nem que os mitos estão sempre num tempo sem tempo de outrora. O objeto do segredo é para ser encontrado, como o sentido. Nada a desvelar que já era depositado matrialistamente em algum lugar. A Hermenêutica literária exige a construção do objeto. A Antropologia do imaginário tende a buscar algo que antecede o seu desempenho. Talvez sejam dois modos de procura que separam a Literatura da Antropologia. Mas quem sabe se, numa volta do turniquê cognitivo, o antes não toma a figura de um vir a ser, e o vir a ser o rosto de algo já existente?

A Modernidade recente ao postular que tudo está a construir e não para ser achado, não confirma a presença entre nós de Hermes literário? Pois para este o segredo em vez de ser uma coisa já existente é um objeto desconhecido pelo autor e por seus leitores. Não está guardado em lugar algum, ou antes, das escritas. Nós poderemos, talvez, como a pedra filosofal esquiva depois de muita pena, o suspeitar, o intuir, o vislumbrar, no término da prova que é a caminhada, dos

destinos ficcionais. O Livro, por conseguinte, acaba talvez se elevar à criação de um mito, que é o Mito da Douta Ignorância (Nicholas de Cuse).

Sobre uma possível cumplicidade de Raduan Nassar com a modernidade das décadas posteriores ao fim da segunda guerra mundial e que recobrem em parte os anos da ditadura militar no Brasil, ousamos arriscar um palpite. Nassar produziu uma obra singularmente inacabada, como se fosse, por decisão amadurecida e de acordo com a tese da leitura cooperativa de Umberto Eco, era da incumbência do leitor de terminar a obra. Destino dos personagens, organização do enredo, os brancos das páginas, a resolução final dos conflitos, tudo é deixado entre as mãos do leitor. A literatura aqui praticada é fora do comum como temos dado a entender. O intérprete entra no palco da obra para arbitrar as contendas entre personagens que se identificam como filhos da modernidade postos em face de determinados representantes da Tradição, com a obrigação de se inserir criativamente numa tradição mítica que concilia o passado como as veleidades ou forças emergentes, por opostas que se parecem.

Conseguiu Nassar conferir desta maneira às suas quatrocentas ou quinhentas páginas um traço neo-barroco a seu engenho mítico, em uma mistura quase constante do diferente, no universo da não-contradição. Tal universo imaginário onírico e de embates entre tradição e modernidade, na poética dos gêneros e na poética da narrativa, talvez requeira a cumplicidade de uma elite universitária de esquerda que vive no indeterminado, em suspensão, segundo um título de Hanna Arendt “entre o passado e o futuro”.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio*. Le temps qui reste.* Paris: Payot & Rivages, 2000.

____*. O que é o contemporâneo*?. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010, p. 64-169.

____. *A Comunidade que Vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

____*. Stanze*. Paris: Payot,1998/1981, "Apostille de 1993", pag. 269-271.

ALBERTI, Sonia. *O adolescente e o outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.14.

ANAUT, Marie: La résilience: surmonter les traumatismes (*A resiliência: superando os traumas)* Paris: Armand Colin, 2008.

ASSELIN, Guillaume et BOURGEAULT, Jean-François (org.). *La littérature en puissance ; autour de Giorgio Agamben*. Montréal : VLB Éditeur, 2006, p. 91.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de P. Danesi; revisão da tradução Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.189-233.

____. La poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1961.

____. *Poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 205.

BALANDIER, Georges. In: Sylvie Mesure e Patrick Savidan. *Le Dictionnaire des Sciences Humaines*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006, p.1186.

BAKHTIM, Mikhail*. Para uma filosofia do ato*. Tad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. p. 19-39; 74-83, 1993.

BARTHES, Roland. ***Aula***: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. São Paulo: Cultrix, 2004.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire.* Paris: Nathan, 1996, p.41-47.

BETTELHEIM, Bruno. A *Psicanálise dos contos de fadas.* Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980/São Paulo 2011.

BURGOS, Jean. *Vers une Poétique de l´imaginaire*. Paris: Seuil, 1983.

BORGES, Soraya, In: Enivalda N. Freitas e Soraia Borges Costa (org). *Arquétipos e Mitos na Literatura.* Uberlândia, 2011, p. 81.

BRUNEL, Pierre. CHEVREL, Yves (org). *Compêndio de Literatura comparada*. Tradução de Maria Rosário Monteiro e revisão de Helena Barbas. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

CADERNOS de Literatura Brasileira n. 2: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Setembro de 1996. 93 p.

CELLIER, Léon. *Parcours initiatiques.* Neuchâtel: À La Baconnière, 1977, p. 191-220.

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, e WALTER, Philippe. *Questions de Mythocrítique.* Paris: Imago, 2005.

CHEVALIER, Jean. GUEERBRANT, Alain*. Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989, p. 696.

CYRULNIK, Boris. DUVAL, Philippe. *Psychanalyse et Resilience*. Paris: Odile Jacob, 2006.
DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis:* para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DESCHAVANNE, Éric. TAVOILLOT, Pierre-Henri. *Les ages de la vie.*Paris: Grasset, 2007, p. 67.

DELEUZE: *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2000.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão*: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004. 192 p.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação simbólica.* São Paulo: Cultrix*,* 1988, p.66.

____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 95-259.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades. A interpretação de uma mutação*. Trad. Catarina Matos. Belo Horizonte: Ed. Afrontamento, 2006, p.21.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 11,12.

ELLRODT, Robert. Réflexions sur la critique et la poétique. In Murielle Gagnebin et Christine Savinel, (orgs). *Starobinski em mouvement*. Paris: Champ Vallon, 2001, p. 84.

FELINTO, Erick. *Passeando pelo labirinto*. Porto Alegre: EdiPUC-RS, 2000.

FERREIRA, Gil António Baptista. *Comunicação, Media e Identidade, Intersubjectividade e Dinâmicas de Reconhecimento nas Sociedades Modernas.* Lisboa: Edições Colibri, 2009.

FREUD, Sigmund. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago,1969.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu* (1912-1930), *Psicologia de grupo e análise do ego* (1920), *O futuro de uma ilusão* (1927), *O mal-estar na civilização* (1930), *Moisés e o monoteísmo* (1938). Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago,1969.

____. *Esboço de Psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 1998, p.35-43.

____. *Metapsicologia.* Rio de Janeiro: Imago 1980.

____. *Escritores criativos e devaneio.* Obra Completa. Rio de Janeiro: Imago, Vol. IX, 1980, p.149-162.

____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. O.C. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XI,1980, p. 59-126.

FREUD, Anna. *O ego e os mecanismos de defesa.* 8ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GASPARINI, Philippe. *Est-il Je?.* Paris: Seuil, 2004, p. 9.

GIOVANNETTI, Márcia de Freitas. O sujeito e a lei. In: Giselle Câmara Groeninga e Rodrigo da Cunha Ferreira (orgs). *Direita de família e Psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 2003, p.49.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estética*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, cap.1.

JIMENEZ, Marc. *L´esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004, p.12-13.

JOACHIM, Sébastien. *Cultura e inclusão social*: Ariano Suassuna, Paulo Coelho e outros fenômenos atuais. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008, p. 35.

____. *Poética do Imaginário*: leitura do mito. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010, p. 91-97.

JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris: PUF,1998, cap. Rituels, p. 33-50.

KRISTEVA, Julia. *Histoires d´amour*. Paris: Denoël, 1983, p.32-48.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4*: *a relação de objeto* (1956-1957).Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, cap. XV-XVI, p. 254-308.

____. Seminaire XX. In: OGILVIE, Bertrand. LACAN, Jacques. *Le sujet*. Paris: PUF, 1987, p. 95.

LAHIRE, Bernard. *O Homem múltiplo*: Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

LEBRUN, Jean-Pierre. *A perversão comum*: *viver juntos sem outro*. Tradução Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2008. p. 213-225.

____. *La perversion ordinaire: Vivre ensemble sans autrui*. Paris: Denoë, 2007.

____. *Un monde sans limite: Essai pour une clinique psychanalytique du social*. Ramonville-Saint-Agne: Erès, 1997.

LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar.* São Paulo: Perspectiva, 1973, cap. 5.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Mondo et autres histoires*. Paris: Folio Plus, 1991.

MALABOU, Catherine. Verbete Derrida. In: Encyclopaedia Universalis, *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Paris: Albin Michel, 1997, p.178.

MARCUS, Solomon. No labirinto dos signos. In: Lúcia Leão, org., *Interlab*: labirinto do pensamento contemporâneo. São Paulo: IlumiNuras, 2002, p.349-350.

MARRET-MALEVAL, Sophie. *L`Inconscient aux sources Du mythe moderne*: lês grands mythes de La literature fantastique anglo-saxonne. Paris: Interférences, 2010.

MICHEL, Alain. Arts Poétiques. In: *Encyclopaedia Universalis,* 1997.

MESURE, Sylvie et SAVIDAN, Patrick. *Le Ditionnaire des Sciences Humaines*. Paris: PUF, 2006, p. 1186.

MORIN,Edgar (org.) *A religação dos saberes* .Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NASSAR, Raduan*. Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

____*. Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____*. Um copo de cólera*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NASSIF, Jacque. Bartleby psychanalyste?. In: *Textuel*: Littérature et Psychanalyse. Université de Paris 7, N. 39, ano 2000, p.32-52.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopéia.* Recife: Massangana, 2009.

NIETSZCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007, p.159-160.

PEIRANO, Mariza. *Ritual ontem e hoje.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PEIXOTO, Elza Rodrigues Barbosa (2003). *Um olhar pós moderno sobre Um copo de cólera*. In: www.unicentro.br/.../artigo%209 % 20um%20 olhar%20pos%20moderno.pdf Acesso: jul/ 2011.

PELLEGRINI, Tânia. Gêneros em mutação_In: *A imagem e a letra*: aspectos da ficção brasileira comtemporânea. São Paulo: FAPESP/ Mercado de Letras, 1999. pp. 79-121.

PERNOT, Denis. Roman de formation. In: *Dictionnaire du littéraire.* Paul *Aron*, Alain *Viala*, Denis *Saint-Jacques*. Paris: PUF, 2006, p. 547-548.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Aliança, 2005: o tempo mítico em Mircea Eliade, p.67-68.

RANCIÈRE, Jacques. *La chair des mots: politiques de l´écriture*. Paris: Edições 34. Galilée, 2007/1998, p.176,177.
____. "Des divers usages du détail. In: *L´inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001, p. 57-62.
____. *A carne das palavras: políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000, p.176-177.

RANK, Otto. *O traumatismo do nascimento*. Rio de Janeiro: Marisa Editora, 1934.

RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté*, II. Paris: Aubier, 1988, p. 170-179.
____. *Soi même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990, cap. 6, "Le soi et l´identité narrative", p. 167-198.

____. La imaginación em El discurso y en la acción. In: *Del texto la acción*. Mexico: Fundo de Cultura económico, 2002, p. 198-218.

____. *Educación política*. Buenos Aires: Prometeu Libros, 2009, p. 47-48.

RIVERA, Tânia. *Cinema, imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 33.

SABOYA, Jackson. *Iniciação ao esoterismo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

SIGANOS, André. La nostalgie de l´archaïque. In: Questions de Mythocrítique: dictionnaire. Danièle Chauvin; André Siganos; Philippe Walter (Sous la dir. de). Paris: Imago, 2005.

SILHOL, Robert. *Le texte du désir: la critique après Lacan.* Lausanne: L´Âge d´Homme/Cistre,1984.

SOUZA, Eneida Maria de. "Madame Bovary c´est nous". In: Giovanni Bartucci, org. *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p.129-140.

STRAUSS, Anselm. *Espelhos e Máscaras*: A busca da identidade. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999/1993.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

TRISMEGISTO, Hermes. *Ensinamentos Herméticos*; Coordenação e supervisão Charles V. Parucker. 1ª ed. Curitiba: Ordem Rosacruz, AMORC, Grande Loja do Brasil, 1990.

VILTARD, Mayette. Verbete Gozo. In: *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* editado por Pierre Kaufman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.221-224.

VINCIGUERRA, Lorenzo. *Spinoza et le signe: la genèse de l´imagination*, Paris: Vrin, 2005, chapitre X, p. 153-162.

VON GORP, Hendrik e outros, (org.). *Dictionnaire des termes Littéraires.* Paris: Champion, 2001, p. 148, 149.

WALSH, Froma. *Fortalecendo a resiliência familiar.* Tradução do inglês de Maoma França Lopes. São Paulo: ROCA, 2005.

WUNEMBURGER, Jean-Jacques. L´homme à l´âge de la télévision. Paris, PUF*, 2002,* p. 88-89.

Outras consultas

Études Littéraires: Écriture, mémoire, Résilience (revista da Faculdade de Letras da Université Laval, Quebec, Vol. 58, N.1, Automne 2006).
Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. Pierre Kaufman (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 221-224, 264-471.

Produção bibliográfica

QUEIROGA, Mariene de Fátima Cordeiro de. O Imaginário do Segredo em Raduan Nassar. In: *Hermenêutica do Imaginário*. Sébastien Joachim, Mariene de F. C. Queiroga (orgs). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011, p.247-287.

QUEIROGA, Mariene F. C. ; JUSTINO, L. B. . Devir de Gênero e de Identidade e suas Recusas em um *Copo de Cólera* de Raduan Nassar. In: Tânia Lima, Izabel Nascimento, Carmen Alveal. (Org.). Griots: culturas africanas - literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias. 1ed.Natal - RN: EDUFRN, 2012, v. 1, p. 425-434.

QUEIROGA, Mariene F. C. . Entre Partida e Chegada: Sonho e Pesadelo de Uma Menina a Caminho. In: Darcília Simões; Maria Noemi Freitas; Ana Lucia Poltronieri. (Org.). Entre Partida e Chegada: Sonho e Pesadelo de Uma Menina a Caminho. 1ed.Rio de Janeiro - RJ: Dialogarts, 2012, v. 1, p. 1130-1142.

QUEIROGA, Mariene F. C. . O Literário à deriva da Inter-midialidade em Raduan Nassar. In: Anais do XIII Encontro da ABRALIC: Internacionalização do Regional, Campina Grande-PB, 2012.